ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

1
1958

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

p II 507 (d)

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL V
1
1958

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU — redactor responsabil; ACADEMICIAN MIHAIL JORA; ACADEMICIAN TUDOR VIANU; ACADEMICIAN DUILIU MARCU; K. H. ZAMBACCIAN, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. JALEA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; ZENO VANCEA; SIMION ALTERESCU; TUDOR ANDREI; MIRCEA POPESCU; AMELIA PAVEL.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

P.I.A. 11.499

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

G. OPRESCU, Iosif Iser 11

ARTĂ POPULARĂ

FLOREA BOBU FLORESCU şi PAUL PETRESCU, Metoda de cercetare a culturii populare în U.R.S.S. 15

PAUL PETRESCU, Casa cu foişor ţărănească la romîni 27

RADU BOGDAN, Ion Stan Pătraş: un meşter popular din Maramureş 53

ARTĂ MEDIEVALĂ

MARIA-ANA MUSICESCU, Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun 75

FLORENTINA DUMITRESCU, Interioare şi mobilier civil din Ţara Romînească şi Moldova în secolele XVI—XVII 115

ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

REMUS NICULESCU, Grigorescu şi primii săi critici 139

TEATRU

SIMION ALTERESCU, Unele probleme de orientare în istoriografia teatrală contemporană 185

SCARLAT FRODA, Al. Davila — critic teatral 199

MUZICĂ

FERNANDA FONI, Gavril Muzicescu despre cîntecul popular 213

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Note despre « aerul doamnei Malina » *(Emil Lăzărescu)* 227
Grigorescu la Şcoala de belle arte din Paris *(Remus Niculescu)* 232
Date noi despre Ion Andreescu *(I. St. Moldoveanu)* 236
Note despre Anselm Wagner *(Viorica Marica)* 249
Două societăţi artistice bucureştene de la începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut *(Petre Oprea)* 271
Manifestări de dramă populară în cîteva regiuni ale ţării *(L. Gîtză şi M. Florea)* . . . 275

JULIUS BIELZ 281

ION BREAZU 283

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СОДЕРЖАНИЕ

Г. ОПРЕСКУ, Иосиф Изер 11

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

ФЛОРЯ БОБУ, ФЛОРЕСКУ и ПАУЛ ПЕТРЕСКУ, Метод исследования народной культуры в СССР 15

ПАУЛ ПЕТРЕСКУ, Румынский крестьянский дом с галереей 27

РАДУ БОГДАН, Ион Стан Пэтраш — народный мастер из Марамуреша 53

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

МАРИЯ-АНА МУЗИЧЕСКУ, Новые данные об епитрахили Александра Доброго 75

ФЛОРЕНТИНА ДУМИТРЕСКУ, Интерьеры и мебель частных домов в Валахии и Молдавии в XVI—XVII вв. 115

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

РЕМУС НИКУЛЕСКУ, Григореску и его первые критики 139

ТЕАТР

СИМИОН АЛТЕРЕСКУ, Вопросы направления современной театральной историографии 185

СКАРЛАТ ФРОДА, А. Давила как театральный критик 199

МУЗЫКА

ФЕРНАНДА ФОНИ, Гаврил Музическу и народная песня 213

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

О « Воздухе княгини Малины » *(Эмиль Лэзэреску)* 227
Григореску и Парижская художественная академия *(Ремус Никулеску)* 232
Новое о Ионе Андрееску *(И. Ш. Молдовяну)* 236
Об Ансельме Вагнере *(Виорика Марика)* 249
Два бухарестских художественных общества начала второй половины прошлого века *(Петре Опря)* 271
Проявления народной драмы в различных областях РНР *(Л. Гыцэ и М. Флоря)* 275

И. БИЕЛЦ 281

ИОН БРЯЗУ 283

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

G. OPRESCU, Iosif Iser 11

ART POPULAIRE

FLOREA BOBU FLORESCU et PAUL PETRESCU, La méthode d'étude de la culture populaire en U.R.S.S. 15

PAUL PETRESCU, La maison paysanne à belvédère chez les Roumains 27

RADU BOGDAN, Ion Stan Pătraş: un maître-artisan populaire de la région de Maramureş 53

ART MÉDIÉVAL

MARIA-ANA MUSICESCU, Nouvelles données sur l'étole liturgique d'Alexandre le Bon 75

FLORENTINA DUMITRESCU, Intérieurs etm obilier de la Valachie et de la Moldavie aux XVIe — XVIIe siècles 115

ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

REMUS NICULESCU, Grigoresco et ses premiers critiques 139

THÉÂTRE

SIMION ALTERESCU, Certaines questions d'orientation de l'historiographie théâtrale contemporaine 185

SCARLAT FRODA, Al. Davila, critique dramatique 199

MUSIQUE

FERNANDA FONI, Certaines opinions de Gavril Musicesco sur le chant populaire 213

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notes sur le voile liturgique de la princesse Malina *(Emil Lăzărescu)* 227
Grigoresco à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris *(Remus Niculescu)* 232
Nouvelles données sur la vie et l'œuvre de Ion Andreescu *(I. St. Moldoveanu)* . . 236
Notes sur Anselme Wagner *(Viorica Marica)* 249
Deux sociétés artistiques bucarestoises au début de la seconde moitié du siècle dernier *(Petre Oprea)* 271
Le drame populaire tel qu'il se manifeste dans certaines régions du pays *(L. Gîtză et M. Florea)* 275
JULIUS BIELZ 281
ION BREAZU 283

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IOSIF ISER

de Acad. G. OPRESCU

Cu moartea lui Iosif Iser, Academia R.P.R. și poporul nostru au suferit o grea pierdere. Printre contemporani, el se ridicase la cel mai înalt nivel, pe care-l atinsese arta noastră în ultimul timp, și se menținuse acolo pînă la sfîrșitul vieții sale. Și despre el se poate spune, cum s-a spus de cîțiva alți mari pictori romîni, cum s-a spus de Grigorescu, cum s-a spus de Steriadi, că penelul nu i-a căzut din mînă, decît o dată cu încetarea bătăilor inimii. Cu cîteva zile înainte de a-și da sfîrșitul, el făcea încă planuri de a relua practica gravurii, pe care o iubea în deosebi și în care gen de expresie el lasă cîteva din cele mai reușite opere executate în țara noastră. Mereu activ, mereu doritor de a-și exterioriza gîndul și simțirea, căutînd noi subiecte ori întorcîndu-se la temele pe care le ilustrase în trecut, el era neobosit. La vîrsta lui și, prin constituția sa fizică, ne mai fiind un om pentru care călătoria să fie o plăcere, în ultimii ani el a străbătut totuși mari distanțe, pentru a simți din nou acea mulțumire supremă pentru un artist, de a-și vedea opera strînsă la un loc, prețuită, în țară la noi sau în străinătate.

De foarte tînăr l-a atras arta; și-a dat perfect seama, cu luciditatea lui, din care nu lipsea darul valoros de a citi în viitor, că pentru artă era făcut, pentru o artă cu răsunet în conștiința mulțimilor, nu pentru una destinată plăcerilor ieftine. A început cu lucrări în care talentul avea o parte egală cu inteligența, cu darul de observator perspicace, pătrunzînd dincolo de aparențe. L-a preocupat, nu motivul pitoresc, ci viața, societatea timpului său, omul în contact cu semenii săi, acțiunile abuzive ale celor de sus și reacțiunile celor mulți. Și, înregistrînd aceste fenomene sociale, el nu s-a putut împiedica de a le judeca cu generozitate, cu un simț al dreptății, care au făcut din el, ca artist, încă de la început, un luptător în vederea unui viitor mai bun, un luptător cu arma eficace și subtilă a imaginii.

Impresiile tinereții sale pasionate au luat astfel forma unor desene satirice, usturătoare, adesea grave, pline de indignarea omului cinstit, desene care vedeau lumina în publicațiile progresiste din acele vremuri. Dar, ca și un alt mare artist, de care am avut ocazia să mă ocup tocmai în timpul din urmă, ca și Daumier, Iser nu putea fi satisfăcut numai cu forma grafică,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ori cît îi stau la inimă subiectele ce trata atunci, satire contra guvernanţilor corupţi, ducînd ţara la ruină, sau şarje contra decadenţei morale, întîlnită în clasele de sus; el aspiră la ceva mai complet, la pictură. Pe măsură ce timpul trecea, cu tot succesul de care se bucurau, nu numai paginile tipărite, dar mai ales desenele sale, unele înviorate şi de puţină acuarelă, el îşi dă seama că în sufletul său, în temperamentul său plin de foc, rămînea ceva nesatisfăcut, care se cerea dat la lumină, imediat, complet, în forma definitivă, mai însemnat decît ceea ce putea încăpea şi se putea reproduce în paginile unui ziar sau ale unei reviste.

În momentul în care Iser se hotărăşte să fie un pictor, el îşi făurise un nume, aşa încît toţi cei interesaţi de arta noastră salută cu simpatie contribuţia sa la mişcarea noastră artistică.

Nu e locul să intru aici în felul în care s-a îndeplinit formaţia sa artistică, sugestiile ce a primit în vederea acestei formaţii, contactele felurite şi aşa de bine alese pe care le-a avut şi la noi în ţară, şi în străinătate, la München, ca şi la Paris, mai ales în acest din urmă mare centru de cultură, unde a trăit mai mulţi ani şi unde a fost stimat de public şi de confraţi.

Ceva din metoda sintetică, dispreţuitoare de detaliul nesemnificativ, neexpresiv, de care se servise în desenele satirice, îi rămîne mai multă vreme şi în pictură. Figurile sînt construite atît de personal, ca urmare a acestei nevoi de concentrare, încît, încă de atunci, un Iser rămîne un Iser, nu se poate confunda cu opera nici unui altuia. El se impune atenţiei cu acea putere pe care o posedă tot ce e original în artă. Şi înarmat cu însuşiri, care făceau din el, încă de la primele apariţii în expoziţii, o personalitate căutată cu interes de amatori, el aplică acele însuşiri la subiecte noi, cărora le insuflă un prestigiu deosebit.

Viziunea sa este adesea severă, poate chiar tristă uneori, încărcată şi de amarul pe care-l deşteptau în sufletul său unele aspecte ale vieţii omului chinuit, dar ea îi aparţine. Fie că e vorba de un peisaj, pe care-l caută în regiuni aspre din natură, ori calcinate de soare, în Dobrogea, în Spania, la munte; fie că e vorba de omul singuratic ori de grupe de oameni, de la ţară, bărbaţi şi femei, el îşi dă osteneala să pătrundă totul, să exprime acel tot cu darul lui înnăscut de a prinde caracterul, de a constitui ceva tipic.

Orientul îl atrage foarte adesea, nu numai prin aspectul solului, al vegetaţiei luxuriante şi aşa de sănătoase, dar şi prin oamenii care populează acel orient, prin aspectul lor etnic, prin costumul lor. Aşa au ieşit numeroasele cadîne şi odalisce, unele pictate în mediul lor real, altele, cu un sentiment nostalgic, în atelierul pictorului.

Şi astfel, operă după operă s-a adăugat la ansamblul atît de impresionant, atît de bogat, cum s-a văzut la ultima mare expoziţie a artistului, cea din 1956, atît de variat, în care compoziţii cu multe personaje, studii de figuri izolate, peisaje, portrete remarcabile, umpleau pereţii sălilor, unde se instalase această manifestare supremă a activităţii lui Iser.

A avut fericirea, pe care i-o invidiem, noi cei mai în vîrstă, care îl vom urma curînd pe drumul cel din urmă, că nu s-a simţit bolnav, că nu s-a văzut murind. Aşa a dispărut dintre noi acest om remarcabil, cu o fire veselă, cu o marcată conştiinţă de artist, care, în ultima parte a vieţii sale a simţit mulţumirea de a trăi într-o lume aşa cum şi-o imaginase, în visele sale de tinereţe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ POPULARĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

METODA DE CERCETARE A CULTURII POPULARE ÎN U.R.S.S.

de FLOREA BOBU FLORESCU şi PAUL PETRESCU

Indicaţii metodologice, care să arate calea sistematică de urmat în studiul fenomenului cultural popular, sînt de cea mai mare utilitate pentru un cercetător.

Este de remarcat însă de la început că există unele domenii sau sectoare ale culturii populare, în care s-au făcut progrese simţitoare sub raportul cercetării sistematice, iar altele în care metodele folosite au încă un caracter empiric. Aceste împrejurări ne-au determinat să încercăm a prezenta aspectele pe care le îmbrăţişează cercetările asupra culturii populare—mai ales materiale — din U.R.S.S., unde există cea mai vastă experienţă pozitivă în acest domeniu.

Două sînt postulatele unei cercetări în cultura materială: identificarea structurii elementului și explicarea evoluţiei și funcţiei sale în dependenţă de stările social-economice, gustul și mentalitatea maselor populare din epoca dată.

Realizarea primului postulat nu stinge mersul investigaţiilor. Căci a determina forma şi gama tipologică a unui element de cultură materială nu înseamnă a atinge scopul final al investigaţiilor. Identificarea structurii reprezintă doar o condiţie în studiul complex al fenomenului de evoluţie, cu toate implicaţiile lui de contaminări cu forme eterogene, cu noianul problemelor legate de starea societăţii dintr-o anumită perioadă istorică.

S-ar putea spune că întreaga operaţie de identificare a structurii morfologice este etapa sistematicii, adică pregătirea spre studiu a elementului de cultură. Este cu totul greşit, tocmai din acest motiv, să se considere încheiat studiul unui fenomen de cultură în acest prim stadiu. În asemenea cazuri se cade în factologie, care prezintă lucrurile ca pe o marfă în rafturi, fără să avem cunoştinţă de calităţile ei intrinsece.

Identificarea structurii morfologice este, în fond, o condiţie, iar explicarea fenomenului complex — un scop.

Şi cercetarea folclorului literar sau muzical este supusă aceloraşi principii. Nu interesează calea prin care ajungem la identificarea formei pe care o îmbracă povestirea sau melodia, ci baza teoretică după care studiem un fenomen folcloric, şi care în fond ne duce la reconstituirea « istoriei » lui.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După aceea, fenomenul folcloric este supus, ca și fenomenul de cultură materială, unor explorări sub raport estetic. Este eronată ideea că folclorul reprezintă ceva aparte pentru simplul fapt că el reclamă alte procedee de investigaţie. Domeniul folclorului este atît de vast încît — ţinînd seama de principiile etnografice de bază — el poate și trebuie să rămînă obiectul unor cercetări numai aparent independente, iar valorificarea sa istorică trebuie făcută sub perspectivă etnografică generală. Studierea folclorului în institute de specialitate e chiar necesară pentru că — după cum am arătat — posedă o metodă de investigaţie proprie. Tot așa este cazul și cu « arta populară ». Ea capătă, pe alocuri, forme atît de vii, ca bogăţie și varietate, încît nu poate fi privită ca un aspect minor al etnografiei. Ea apare, în cazurile amintite, ca o entitate, care nu poate fi sub nici un chip mutilată în cadrul unor cercetări etnografice generale. Ca și folclorul, arta populară are un domeniu propriu. A merge pînă la a nega arta populară pentru că există ştiinţa etnografică înseamnă, după noi, o eroare care trebuie pusă pe seama unor confuzii de ordin teoretic și metodologic.

În fond trei sînt domeniile pe care le cuprinde etnografia [1]: cultura materială, cultura spirituală și viaţa socială. Aceasta înseamnă că mijloacele de investigaţie diferă în mod necesar. Metoda de cercetare în cadrul fiecărui domeniu în parte este adaptată specificului său. Linia teoretică care conduce cercetările pentru fiecare din aceste domenii este însă aceeași.

Adeseori se pune în discuţie paralelismul dintre etnografie și arheologie. Și pe bună dreptate. Noi mergem chiar mai departe. În ceea ce privește domeniul culturii materiale, investigaţiile pornesc de la același principiu. Săpăturile, mijlocul prin care dezvelim obiectul de cultură materială, nu reprezintă însă totul, căci metoda de săpare nu înlocuiește metoda de cercetare a fenomenului. După ce, cu ajutorul săpăturilor, sînt descoperite elementele de cultură materială, acestea sînt supuse studiului de identificare și, apoi, aceluia de stabilire a evoluţiei în timp, întocmai ca și faptele etnografice vii, adică sînt cercetate conform metodei de studiu a culturii materiale. Nimeni nu s-a gîndit să rezolve probleme de geneză și evoluţie în etnografie, fără să recurgă la metoda comparativă. Și tot așa, nici un arheolog nu s-a putut încumeta să rezolve aceleași probleme fără să facă apel la aceeași metodă comparativă. Este adevărat că sub aspectul culturii materiale etnografia se deosebește de arheologie prin epoca asupra căreia își întinde investigaţia. De altfel, cultura unui popor — aflat într-o evoluţie specifică cu toate influenţele eterogene — apare ca un fir neîntrerupt din cele mai îndepărtate timpuri. Chiar dacă — fie pe cale arheologică, fie pe cale etnografică — nu reușim să identificăm toate etapele de evoluţie a acestei culturi de la formarea poporului pînă astăzi, aceasta nu înseamnă că teza cu privire la evoluţia ei neîntreruptă nu este valabilă.

Nici în studiul culturii spirituale sau al vieţii sociale scopul etnografiei nu diferă de acela al arheologiei. Materialul oferit de arheologie este însă — în raport cu cel etnografic — de o anumită natură, datorită fie caracterului său de netransmisibilitate orală, fie conservării lui uneori parţiale. O superstiţie poate fi dedusă după anumite elemente de rit, fără ca să avem și o transmitere verbală. Existenţa cîntecului este atestată fie de prezenţa instrumentelor muzicale, fie de reprezentarea grafică a acestora etc.; viaţa socială poate

---

[1] P. I. Kușner, *Lenin și problemele de etnografie*, în *Sovietskaia Etnografia*, 1951, nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fi și ea dedusă din studiul unor elemente de cultură materială, reprezentări grafice etc.

Paralelismul între etnografie și arheologie este evident. Cine ar interpreta altfel, o reprezentare grafică actuală despre un element de cultură spirituală sau de viață socială, decît cum ar interpreta un arheolog o scenă similară dată la iveală de săpături? Căci și unul și altul caută să determine, pe de o parte faptul obiectiv, iar pe de alta semnificația lui în funcție de epoca și mentalitatea respectivă, uzînd de toate cunoștințele necesare privind acea perioadă.

★

Etnografia în U.R.S.S. nu este privită ca o disciplină statică, pasivă față de ce se întîmplă în jurul nostru. Cunoașterea stadiului de cultură a unui popor permite, pe de o parte o reconstituire a istoriei, iar pe de alta găsirea mijloacelor pentru ridicarea lui prin combaterea superstițiilor care frînează progresul. Lucrul acesta reiese clar dintr-un studiu mai vechi semnat de S. P. Tolstov [1].

Dintr-un alt studiu al aceluiași etnograf sovietic, vom culege date importante cu privire la dezvoltarea etnografiei sovietice în ultimii 40 de ani [2].

Activitatea teoretică se desfășoară în Institutul de etnografie al Academiei de Științe a U.R.S.S. și la catedrele de specialitate din învățămîntul superior. Există o întreagă rețea de pregătire a cadrelor superioare în numeroase republici unionale. Activitatea de cercetare este concentrată în cadrul institutelor Academiei din Moscova și al altor academii din centrele culturale mai importante, între care se numără și Kievul. O muncă asiduă depun și muzeele.

Publicațiile de specialitate — anuare, reviste și colecții de studii — aparțin mai ales institutelor, care țin de diferitele academii. Între revistele periodice, menționăm în primul rînd *Etnografia sovietică (Советская этнография)*. Ea apare din 1931 și publică un foarte bogat și tot atît de variat material, care permite o orientare sigură cititorului în domeniul atît de complex al etnografiei. Prin recenzii și note, revista ține la curent pe specialiști cu mișcarea etnografică din lumea întreagă. În coloanele ei S. P. Tolstov a abordat problemele actuale ale etnografiei [3]. De asemenea, s-au publicat pînă acum două dări de seamă asupra stadiului etnografiei în țara noastră [4].

Din anul 1957 a început să apară la Kiev *Revista de etnografie și creație populară (Народна творчиста етнография)*. În primul număr sînt dezbătute probleme importante de creație populară și influența artei populare asupra celei culte (M. T. Rilski), de creație populară colectivă (A. M. Kinko) etc.

Între colecțiile etnografice de seamă care apar în U.R.S.S. sînt *Publicațiile Institutului de etnografie N. N. Mikluho-Maklai (Труды института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая)* al Academiei de Științe din

---

[1] S.P. Tolstov, *Școala sovietică în etnografie*, în *Sovietskaia Etnografia*, 1947, nr. 4, p. 8–28.

[2] Idem, *Patruzeci de ani de etnografie sovietică*, în *Sovietskaia Etnografia*, 1957, nr. 5, p. 31–55.

[3] Idem, *Etnografia și contemporaneitatea*, în *Sovietskaia Etnografia*, 1946, nr. 1.

[4] I. Orlic, *Activitatea etnografilor romîni*, în *Sovietskaia Etnografia*, 1956, nr. 1; I. Vlăduțiu, *Mișcarea etnografică romînească*, în *Sovietskaia Etnografia*, 1956, nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Moscova și Anuarul muzeelor de antropologie și etnografie *(Сборник музея антропологии и этнографии)*, care apare în cadrul aceluiași institut din Moscova. În sfîrșit, o deosebită importanță are colecția « Popoarele lumii » în cadrul căreia au și apărut 4 tomuri din cele 15 planificate : *Popoarele Africii*, *Popoarele Australiei și Oceaniei*, *Popoarele Siberiei*, *Popoarele Orientului mijlociu*. Sub tipar se află volumul *Popoarele Americii*.

De asemenea, o deosebită importanță o are publicarea *Atlasului etnografic*. Încă în 1951 P. I. Kușner a publicat lucrarea de mare valoare metodologică, *Teritoriile și granițele etnice*.

Între lucrările diferitelor expediții, care se impun prin metoda folosită în cercetare și rezultatele absolut pozitive, amintim a Horezmului, sub conducerea prof. S. P. Tolstov.

Între alte publicații din cadrul Institutului de etnografie din Moscova amintim: *Anuarul de antropologie (Антропологический сборник)*, *Anuarul etnografic al Africii (Африканский этнографический сборник)*, *Anuarul etnografic al Balticii (Балтийский сборник)*, *Anuarul etnografic al slavilor de răsărit (Восточнославянский сборник)*, *Anuarul etnografic al Siberiei (Сибирский сборник)* etc.

Marea varietate a culturii popoarelor Uniunii Sovietice, determinată de condiții naturale foarte diferite, de dezvoltarea istorică deosebită de la popor la popor și de politica națională a statului sovietic, a făcut ca cercetările etnografice și de artă populară să ia un mare avînt.

Principalul scop al cercetării formelor culturii naționale este să contribuie la definirea specificului etnic al fiecărui popor.

Cercetarea artei populare se desfășoară în lumina concepției materialismului dialectic și istoric, iar studiul diferitelor manifestări ale creației populare se face pe baza metodei dialectice, care le privește în interdependența și transformarea lor.

Principiile conducătoare ale muncii etnografilor sovietici sînt două: istorismul consecvent, pe temeiul căruia fiecare manifestare este studiată în evoluția ei istorică, și legarea cercetărilor științifice de sarcinile practice ale construirii societății noi.

Transformările uriașe prin care au trecut popoarele Uniunii Sovietice după Revoluția din Octombrie, precum și problemele complicate pe care le pun asemenea procese ca nașterea de noi națiuni socialiste, au pus în fața etnografilor sovietici și deci și a cercetătorilor artei populare, sarcina fundamentală de a elabora metode de cercetare specifice obiectului etnografiei. Această elaborare este astăzi încă în curs. Ea se face pe baza vastei experiențe pe care au acumulat-o etnografii sovietici.

Pentru a ne da seama pe ce scară au loc cercetările etnografice în Uniunea Sovietică și care este experiența ce stă la baza metodelor de cercetare în discuție, amintim numai că în anul 1950 au lucrat expediții complexe în 12 republici unionale, în 5 republici autonome și într-o regiune autonomă, studiindu-se felul de viață a 23 naționalități în 70 de colhozuri și 20 centre industriale.

O asemenea dezvoltare a studiilor etnografice și, în cadrul lor, a cercetărilor de artă populară, a impus necesitatea de a se preciza metoda de cercetare. Aceasta a reieșit atît din discuțiile ce au avut loc la Consfătuirile etnografilor din ianuarie 1951 și mai 1956, cît și din critica formulată de Consiliul științific al Institutului de etnografie al Academiei de științe a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

U.R.S.S. cu privire la articolele dedicate problemelor de metodologie. Toate aceste discuţii au fost purtate mai ales în urma cotiturii fundamentale ce a avut loc în ultimii ani în ceea ce priveşte orientarea cercetărilor şi anume trecerea de la studiul exclusiv al formelor arhaice de cultură şi al supravieţuirilor comunităţii primitive la studiul felului de viaţă contemporan al popoarelor. Aceasta înseamnă că însuşi obiectul cercetărilor etnografice este altul şi anume noua ţărănime colhoznică.

Pentru a oglindi transformările petrecute în viaţa popoarelor sovietice, etnografii sovietici nu se pot mărgini însă numai la studiul ţărănimii colhoznice. Consfătuirea etnografilor a hotărît să se treacă neîntîrziat şi la cercetarea felului de viaţă a muncitorilor din centrele industriale. Aceste noi sarcini ale etnografiei sovietice nu mai puteau fi îndeplinite cu ajutorul metodelor de cercetare pe care le întrebuinţase cu succes, la timpul său, vechea etnografie rusă.

Discuţiile creatoare care au avut loc sub semnul unei temeinice analize au dus, în faza actuală, la stabilirea următoarelor probleme metodologice:

1. Cercetarea felului de viaţă a unei unităţi sociale se poate face cu ajutorul a două metode deosebite: *a)* metoda monografică, care prezintă toate aspectele vieţii şi culturii; *b)* metoda zisă « tematică » cu ajutorul căreia se prezintă teme speciale: locuinţa, costumul, familia etc.

Amîndouă metodele au avantaje şi dezavantaje. Prima metodă, cea monografică, necesită o perioadă de timp mai lungă şi o pregătire multilaterală a cercetătorilor, dar ea poate da, de pildă, o imagine completă a vieţii unui colhoz. Cea de-a doua metodă, tematică, poate duce uneori la o rupere artificială a temei separat studiate de complexul vieţii, dar asigură o mai adîncită analiză a temei alese.

După părerea etnografilor sovietici ambele metode trebuie folosite potrivit temei ce urmează a fi studiată. Pe o poziţie diferită se situează etnograful gruzin Robakidze [1], care împreună cu G. S. Citaia se declară împotriva aplicării concomitente a celor două metode şi sînt de părere că aspectele vieţii şi ale creaţiei populare trebuie studiate întîi după metoda tematică şi apoi să se treacă, pe baza materialelor astfel studiate, la întocmirea de monografii generalizatoare. În ceea ce priveşte studiul special al manifestărilor de artă populară, metoda tematică pare mai potrivită.

Ceea ce au subliniat însă cu tărie toţi etnografii sovietici este necesitatea de a integra fenomenul studiat în ansamblul vieţii sociale şi de a-l lega de evoluţia istorică a societăţii. Iată cum formulează această cerinţă prof. Vorobiev în revista *Etnografia sovietică*, nr. 4 din 1951: « . . . la strîngerea materialelor, mai înainte de orice, este neapărat necesar să se facă cunoştinţă cu condiţiile materiale ale vieţii populaţiei, aşezării respective, să se studieze ocupaţiile ei, tehnica ei de astăzi, să se strîngă mărturii despre baza materială a trecutului şi numai după aceea să se treacă la studiul diferitelor elemente ale felului de viaţă. Fără aceasta, materialele strînse, oricît ar fi ele de interesante în sine, nu vor avea o bază materială şi multe din ele nu vor putea fi înţelese » (p. 183).

G. S. Citaia, în raportul ţinut la Consfătuirea etnografilor care a avut loc la Leningrad în 1956, intitulat *Principiile şi metodele etnografice de*

[1] Robakidze, *Cîteva probleme disputate asupra cercetării etnografice a noului fel de viaţă*, în *Sovietskaia Etnografia*, 1952, nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teren [1], afirmă că etnografia - spre deosebire de arheologie - își găsește materialul în felul de viață « viu » și că primul moment important în procesul complicat de cunoaștere și cercetare științifică este stabilirea obiectivității și semnificației faptelor și fenomenelor înregistrate. Istoria unui popor nu poate fi reconstituită cu adevărat, fără cercetarea și explicarea sistematică a trăsăturilor și caracterelor originale pe calea observației nemijlocite a realității vii, ceea ce nu pot face celelalte discipline istorice.

Integrînd fenomenul studiat în complexul vieții sociale nu înseamnă însă că etnograful trebuie să cerceteze « ca specialist » toate problemele de economie și tehnică. El nu trebuie să se îndepărteze de tema sa fundamentală care este studiul vieții populare în manifestările ei și definirea specificului etnic. El trebuie să studieze procesele economice și de producție numai în măsura în care acestea au determinat schimbări în viața poporului. Adică el cercetează nu procesul ca atare, ci influența acestuia.

2. Cea de-a doua problemă discutată a fost aceea a stabilirii unității teritoriale pe care trebuie să o studieze etnografia. Prof. P. I. Kușner [2] și împreună cu el marea majoritate a cercetătorilor sovietici au demonstrat că această unitate teritorială de studiu trebuie să fie nu colhozul, ci satul. În aceste puncte populate etnograful studiază toate formele de manifestare ale vieții populare: tipul așezării, locuința, interioarele, relațiile familiale și sociale, creația populară. Dar în același timp etnograful nu trebuie să uite că organizația colhozului este fondul general al noii vieți țărănești colhoznice și că pe acest fond se dezvoltă caracterele naționale specifice. Colhozul și organizația socialistă a muncii, orînduirea de stat sovietică, instituțiile culturale și mai ales forța ideologică a partidului, sînt toate elemente care trebuie luate în considerare atunci cînd este vorba să se studieze transformarea vieții oamenilor și a conștiinței lor. Nici un moment însă să nu se uite că populația satelor este păstrătoarea celor mai bune tradiții populare care dau formă națională vieții noi socialiste. .

3. Cea de-a treia problemă care a reținut atenția Consfătuirii etnografilor și care a fost menționată și în diferite articole de specialitate, este aceea a stabilirii zonelor de extensiune a unui anumit fenomen. Toți cercetătorii sovietici sînt de acord să sublinieze marea importanță a determinării răspîndirii teritoriale a fenomenelor etnografice. Această problemă și-a găsit expresia concretă în alcătuirea marelui *Atlas etnografic al poporului rus*, în care vor fi cartografiate diferite aspecte ale istoriei culturii materiale a poporului rus, pentru a defini contribuția sa la tezaurul culturii mondiale. În vederea strîngerii materialului necesar, în cursul anului 1952 s-a început o muncă sistematică prin organizarea « Expediției etnografice ruse ».

Cartografierea mai multor fenomene etnografice și suprapunerea lor pentru a surprinde eventualele coincidențe de răspîndire constituie o metodă principală de lucru în cercetările etnogenetice bazate pe material etnografic și care duc, după prof. Tokarev și Ceboksarev, la definirea zonelor economico-culturale. Aceste zone se caracterizează prin particularitățile culturii lor materiale legată de baza economică respectivă. În cadrul culturii

---

[1] În *Sovietskaia etnografia*, 1957, nr. 4.

[2] P. I. Kușner, *Despre studiul etnografic al țărănimii colhoznice*, in *Sovietskaia Etnografia*, 1952, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

materiale, manifestările de artă populară apar și ele cu caracteristicile lor proprii pentru zona respectivă. Ducînd mai departe studiul istoric al acestor zone se poate ajunge la stabilirea unor mari regiuni istorico-etnografice locuite de mai multe popoare și care reprezintă o unitate geografică clar delimitată.

Zonificarea sau, cum o numește prof. Vorobiev, « raionarea etnografică » este una din metodele de lucru care ajută la o mai bună stabilire a tipologiei formelor de viață locală, lămurind procesul lor de formare și înlăturînd posibilitățile de a acorda o importanță disproporționată manifestărilor izolate și întîmplătoare. Raionarea etnografică este o metodă adecvată de lucru și în cazul studierii unor teritorii mari. Teritoriul respectiv se împarte, în urma unei prospecții, în raioane etnografice, iar apoi se cercetează amănunțit unul din raioane. Celelalte raioane se vor studia pe baza metodei comparative, întrucît cunoscînd foarte bine un raion, se vor putea surprinde mai ușor asemănările și deosebirile dintre celelalte raioane și raionul cercetat amănunțit.

4. A patra problemă metodologică de o deosebită importanță este aceea a folosirii metodei statistice în cercetările etnografice. După părerea unora dintre cercetători (Vozdvijenskaia și Lașuk) s-a abuzat de această metodă mai ales în alcătuirea chestionarelor. Într-un articol publicat în revista *Etnografia sovietică* (1952, nr. 1) cei doi cercetători afirmă: « Chestionarul etnografic nu este un scop în sine, ci doar un instrument de lucru al etnografului care a fost și a rămas nu un statistician, ci un observator fin care fixează în notațiile, desenele și fotografiile sale, plenitudinea vieții unui popor ». Metoda statistică este folosită în etnografia sovietică, în ceea ce privește înregistrarea numerică a unor fapte din domeniul tehnico-economic, în însăși cercetarea fenomenelor etnografice pentru a putea stabili cu precizie categorii esențialmente etnografice ca tipologiile și variantele. Iată ce preconizează în această privință prof. Vorobiev în al său *Program de strîngere a materialelor pentru studiul felului de viață contemporan al satului colhoznic* [1]: « Cercetînd, de pildă, așezarea, gospodăria, locuința, costumul etc., trebuie să le studiem în număr cît mai mare, îndreptîndu-ne atenția asupra aspectelor care se întîlnesc mai des, pentru a vedea în ce cantitate, în ce combinări, iar pe urmă, pe calea anchetei, să lămurim care din ele sînt actuale și care reprezintă supraviețuiri ale trecutului. Este absolut necesar ca cercetătorului să nu-i scape nici un detaliu, pentru că numai un număr mare de observații poate să facă posibilă stabilirea tipologiei obiectelor, precum și a variantelor ». Am vrea să amintim de asemenea că în cursul examinării activității Institutului de etnografie pe anul 1949, prof. P. E. Terleţki, autorul unei noi metode de cartografiere, care pe lîngă structura etnică a unei populații, indică și densitatea pe unitate teritorială, și-a dedicat partea principală a expunerii sale importanței materialului statistic în cercetările etnografice. « În special pentru studiul schimbărilor intervenite în anii puterii sovietice în economie, în relațiile familiale, în cultura și viața popoarelor din U.R.S.S., este absolută nevoie de larga folosire a datelor statistice cu privire la repartizarea populației, la limba maternă, repartizarea pe vîrstă și sex, compoziția familiei etc. Numai sprijinindu-ne pe aceste date se poate face o selectare justă a obiectelor pentru studiul

[1] În *Sovietskaia Etnografia*, 1951, nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

monografic. Este timpul să legăm mai strîns cercetările etnografice de cele statistice. Aparatul statistic este extrem de ramificat și se poate ajunge ca el să efectueze lucrări la cererea specială a Institutului de etnografie ».

*

În legătură cu întrebuinţarea metodei monografice de cercetare sau a celei tematice, etnografii sovietici au ridicat și problema timpului necesar pentru efectuarea unei cercetări. Una din criticile cele mai întemeiate care s-a adus autorilor rapoartelor prezentate la Consfătuire a fost aceea că cercetarea de teren a durat, spune prof. Kușner, extrem de puţin: 2—3 săptămîni. Fără îndoială, continuă Kușner, aceasta s-a reflectat și în calitatea rapoartelor, unde lipsește nu numai generalizarea științifică a fenomenelor, dar uneori chiar descrierea lor ştiinţifică.

Munca de teren se face în două feluri:

1) prin procedeul staţionar,

2) prin procedeul expediţionar,

Toţi cercetătorii sovietici subliniază marile avantaje pe care le prezintă procedeul staţionar, mai ales atunci cînd este vorba de a studia monografic felul de viaţă al unei colectivităţi, în care procesul de schimbare nu este « fulgerător », ci se petrece de-a lungul timpului. « Pentru a observa și a urmări transformările intervenite în felul de viaţă a unei populaţii trebuie să trăiești în mijlocul ei » (Kușner). Procedeul staţionar poate fi întrebuinţat, fie de un singur cercetător, fie de o echipă complexă. În acest din urmă caz, cercetarea poate fi redusă la o perioadă de 2—3 ani. Acest procedeu a fost întrebuinţat cu succes de unii cercetători sovietici. El însă prezintă și greutăţi ușor de înţeles, de aceea procedeul cel mai uzitat este cel expediţionar.

Expediţiile etnografice sovietice pentru o anumită temă sînt fie colective fie individuale. Ambele feluri pot fi de recunoaștere pe baza unui itinerar stabilit sau de cercetare propriu-zisă.

Expediţiile colective sînt alcătuite din echipe complexe de specialiști din diferite discipline, după obiectivul pe care îl are expediţia. Astfel, de pildă, pentru studiul vieţii colhoznice se preconizează participarea agronomilor, economiștilor, arhitecţilor, filologilor. Conducerea expediţiei o are însă totdeauna un etnograf pentru a asigura unitatea punctului de vedere și pentru a coordona munca specialiștilor în vederea rezolvării principalei probleme: determinarea schimbărilor intervenite în felul de viaţă.

Expediţiile colective ale Institutului de etnografie lucrează totdeauna în colaborare cu centrele ştiinţifice locale și regionale. Pentru a da un exemplu amintim organizarea expediţiei complexe arheologo-etnografică Pamir-Fergana, la care au colaborat luînd parte directă la cercetări mai multe institute: Institutul de istoria culturii materiale, Institutul de istorie și etnografie al R.S.S. Uzbece, Institutul de istorie și etnografie al R.S.S. Tadjice, Filiala Kirghiză a Academiei de ştiinţe a U.R.S.S. Munca acestei expediţii a fost împărţită în șase sectoare dintre care trei arheologice și trei etnografice. Și felul de muncă a fost complex: unele sectoare au făcut cercetări propriu-zise, altele au făcut expediţii de recunoaștere, iar unul a adoptat procedeul staţionar, stabilindu-se într-un colhoz. Au participat: etnografi, arheologi, lingviști, istorici, antropologi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cursul anului 1951 Institutul de etnografie în colaborare cu alte institute științifice a organizat un număr de 7 mari expediții complexe în diferite regiuni ale Uniunii Sovietice.

În afară de aceste expediții colective s-au făcut numeroase cercetări individuale.

Expedițiile complexe reprezintă una din cele mai perfecte forme de organizare în cercetările științifice din cîte se cunosc în literatură.

*

Marea extensiune pe care au luat-o cercetările etnografice în Uniunea Sovietică, precum și varietatea problemelor pe care le au de rezolvat etnografii sovietici, au determinat în ultimul timp un curent în favoarea stabilirii de chestionare și « programe » elaborate de cei mai autorizați cercetători. Aceste chestionare sînt alcătuite pe baza materialului specific unei regiuni și aceasta este marea lor calitate. S-a evitat astfel compunerea unor chestionare de caracter general-abstract cu conținut bazat pe datele generale ale etnografiei, care ar fi fost, desigur, fie prea largi fie prea strîmte pentru problemele unei regiuni delimitate. Pînă în prezent s-au întocmit asemenea programe pentru republica Kazahă (prof. Korbe), republicile Baltice (prof. Kușner) și popoarele Povoljiei (prof. Vorobiev).

Două sînt țelurile pe care și-au propus să le atingă etnografii sovietici prin publicarea acestor programe:

— primul, și cel principal, este acela de a asigura o înregistrare exactă și mai ales unitară a fenomenelor etnografice de către numeroșii membri ai expedițiilor complexe;

— al doilea, nu mai puțin important, este acela de a asigura și colaborarea unor nespecialiști din rîndurile localnicilor, pentru a forma o vastă rețea de corespondenți cunoscători ai condițiilor locale; cu ajutorul acestei rețele, raza de acțiune a expedițiilor etnografice se mărește considerabil, iar timpul necesar cercetării de teren se scurtează; pentru a atinge acest al doilea țel, programele sînt amănunțit alcătuite și cuprind indicații clare și precise.

O altă calitate a acestor programe este aceea că sînt « deschise », problemele cuprinse în ele avînd un caracter enunciativ și nu limitativ, adică cel care utilizează la teren programul îl folosește numai ca o bază de plecare minimal obligatorie, dar la care poate să adauge tot ceea ce terenul oferă în plus. Această împrejurare este de altfel prevăzută de însiși autorii acestor programe.

Aceste programe au un caracter monografic, ele încercînd să cuprindă toate aspectele satului colhoznic în evoluția lor. Între aceste aspecte, creația populară și manifestările de artă populară își au locul lor bine definit.

Pentru a da o orientare justă folosirii acestor programe în ceea ce privește urmărirea transformărilor petrecute în viața țărănimii colhoznice, autorul unuia din aceste programe, prof. Vorobiev, dă următoarele indicații cu privire la strîngerea materialului documentar:

1. felul de viață actual trebuie redat cu claritate, urmărindu-se mai ales formarea unei imagini clare a « mlădițelor viitorului », adică indicarea sensului evoluției.

2. strîngerea materialului referitor la trecut trebuie să se facă de pe poziție critică alegîndu-se tot ceea ce este valoros și poate să dea o formă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

naţională conţinutului socialist al vieţii; în acelaşi timp trebue să ne ferim de idealizarea trecutului;

3. este necesar să se strîngă materialul vechi referitor la viaţa grea din trecut a poporului şi care subliniază succesele organizării colhoznice.

Principalele capitole ale unui astfel de program, de pildă ale *Programului de strîngere a materialelor pentru studiul felului de viaţă contemporan al satului colhoznic şi istoria formării lui la popoarele Povoljiei centrale* de prof. Vorobiev [1], sînt următoarele: I. Ocupaţiile populaţiei, tehnica şi economia; II. Forma exterioară a felului de viaţă; III. Relaţiile sociale şi de rudenie; IV. Obiceiurile populare; V. Cultura, educaţia şi ştiinţa populară.

Aceste programe sînt deocamdată în faza experimentală, urmînd să fie aplicate în campaniile viitoare de cercetări, după care se va proceda la analiza rezultatelor obţinute cu această tehnică de lucru.

Tehnica obişnuită a cercetătorilor sovietici se bazează pe două procedee adecvate muncii de teren: 1. observaţia critică; 2. interogarea amănunţită.

Asupra întrebuinţării lor concomitente sau succesive părerile etnografilor sovietici sînt împărţite, deşi, în fond, fiecare din aceste procedee are domeniul său de aplicare potrivit cu împrejurările specifice.

Pentru prof. Kisliakov [2] cele două procedee reprezintă de-a dreptul două perioade distincte în munca de teren:

1. în prima perioadă, strîngerea materialului se face pe baza chestionării; se strînge material pentru formele exterioare ale felului de viaţă; această perioadă poate dura 2—3 luni, în nici un caz mai puţin de cîteva săptămîni;

2. în a doua perioadă procedeul de bază este observaţia nemijlocită a formelor interioare ale felului de viaţă, la care se ajunge trăind în mijlocul colectivităţii studiate.

Pentru prof. Vorobiev cele două procedee se completează reciproc, putînd fi întrebuinţate concomitent. După ce dă cîteva indicaţii cu privire la felul în care trebuie aleşi informatorii şi la comportarea faţă de ei, cercetătorul sovietic stabileşte cîteva întrebări tip relativ la obiectul cercetat: *a)* cum se face obiectul; *b)* pentru ce se face; *c)* dacă există alte variante; *d)* la ce se foloseşte; *e)* dacă mai are şi altă întrebuinţare; *f)* cînd a apărut şi cînd a ieşit din folosirea pe scară mare.

În afară de aceste două procedee fundamentale, se recomandă întrebuinţarea desenului, fotografiilor, planului şi hărţilor.

Metodele de cercetare ale artei populare elaborate şi experimentate de Institutul de etnografie al Academiei de ştiinţe a U.R.S.S. sînt preluate şi aplicate şi de alte institute de specialitate în a căror activitate studiul artei populare ocupă un loc principal.

Înflorirea culturilor naţionale în condiţiile construirii socialismului, grija statului sovietic pentru valorificarea celor mai bune tradiţii populare, a făcut ca arta populară să se dezvolte mai departe ca o manifestare pe deplin viabilă. În cele mai diferite domenii ale vieţii sovietice arta populară este studiată pentru a fi pusă apoi la dispoziţia oamenilor sovietici, înfrumuseţîndu-le traiul şi munca. Fiecare din institutele de specialitate îşi aduce aportul

---

[1] În *Sovietskaia Etnografia*, 1951, nr. 4.

[2] Kisliakov, *Problemele studiului etnografic al colhozurilor*, 1952, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

metodologic la cercetarea artei populare. Astfel Institutul de cercetări ştiinţifice a meşteşugurilor artistice, aparţinînd sistemului cooperaţiei de producţie, pe lîngă studiul tradiţiei şi inovaţiilor din arta populară contemporană, studiază cu ajutorul metodelor ştiinţelor pozitive procesele tehnologice specifice meşteşugurilor populare. Casa unională de modele a Ministerului industriei uşoare dispune de un colectiv de artişti-modelişti care studiază costumul popular şi în acelaşi timp creează noi modele de costume ţinînd seama de dezvoltarea industriei, a tehnicii şi a noilor forme de viaţă a poporului sovietic. Institutele de proiectări de construcţii studiază şi ele, cu ajutorul metodelor de cercetare specifice, arhitectura populară, pentru a crea o arhitectură sovietică nouă, folosind cele mai bune tradiţii ale meşterilor constructori populari.

Îmbunătăţirea continuă şi precizarea metodelor de cercetare este condiţia principală pentru cunoaşterea cît mai adîncă a artei populare şi pentru valorificarea ei în slujba intereselor maselor largi populare.

Discutarea principalelor aspecte de cercetare a culturii materiale în U.R.S.S. este deosebit de interesantă pentru cercetătorii din ţara noastră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CASA CU FOIŞOR ŢĂRĂNEASCĂ LA ROMÎNI *

de PAUL PETRESCU

Într-o caracterizare a arhitecturii țărănești romînești ce ar cuprinde o serie de date esențiale, ca: apartenenţa la marele domeniu al arhitecturii lemnului, cu tot ce implică aceasta ca tehnică, unitatea de plan — străveche — pe întreg teritoriul țării, forma acoperișului înalt în patru ape, dezvoltarea prispei, poziția vetrei, trebuie fără îndoială inclusă și prezența foișorului. Element arhitectonic de prim ordin ca realizare artistică datorită integrării sale organice în construcția casei țărănești, foișorul a atras, prin perfecția formelor sale, și pe marii noștri pictori, care l-au socotit nu numai ca o componentă a peisajului și a atmosferei rurale, ci și ca o expresie a felului de a fi și a simți al poporului romîn. Este în structura arhitectonică, aerată și luminoasă a foișorului, ceva din firea deschisă și aplecată spre înțelegerea naturii, a poporului.

Problemele pe care le ridică o încercare de studiu a casei cu foișor sînt în linii mari aceleași pe care le întîmpină oricine cercetează arhitectura țărănească romînească. Ca și în atîtea alte capitole ale istoriei și dezvoltării culturii materiale a poporului nostru, lipsesc, pentru lungi perioade, documentele scrise sau grafice. Studii asupra locuinței țărănești s-au făcut foarte puține, așa încît despre o bibliografie pusă la punct nu se poate vorbi. Singura cale de investigație care rămîne, desigur importantă, este cea a observației directe în cadrul cercetărilor pe teren, implicînd drumuri lungi în satele tuturor regiunilor. Observațiile consemnate cu deosebire în ultimii ani încep să formeze un corp impresionant de informații care, într-un șir de probleme, cum ar fi cele ale tipurilor arhitectonice, ale ariilor de răspîndire și a frecvenței lor, au ajuns la rezultate vrednice de luat în seamă. Există însă în studiul arhitecturii țărănești romînești anumite greutăți care izvorăsc pe de o parte din condițiile istorice în care a trăit poporul nostru și care au determinat de multe ori distrugerea a numeroase monumente, iar pe de altă parte din însuși caracterul fundamental al arhitecturii noastre

* În studiul de față sînt folosite date statistice înregistrate în cursul cercetărilor de arhitectură populară pe teren în două zone din țară: bazinul superior al Argeșului în Muntenia și valea Bistriței în Moldova.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

țărănești, care este o arhitectură de lemn, supusă deci degradărilor și uneori dispariției. Așa se face că domeniul de cercetare în timp a casei țărănești se întinde cam pe un secol și jumătate, foarte rar întîlnindu-se case mai vechi de două sute de ani. Cunoașterea vieții țărănești și a practicilor de construcție, depinzînd de evoluția socială și tehnică a diferitelor perioade istorice, arată însă că exemplarele de case relativ mai noi reproduc, în anumite condiții, forme străvechi de arhitectură. În acest mod, problemele legate de originea și dezvoltarea tipurilor de locuințe și a diferitelor elemente arhitectonice, printre care și foișorul, prezintă un interes teoretic deosebit, iar jaloanele puse pe drumul rezolvării lor vor putea îndruma cercetările viitoare.

*

Casa cu foișor este unul din tipurile cele mai reprezentative de locuință din domeniul arhitecturii țărănești romînești. Aceasta se datorește pe de o parte faptului că ea constituie ceea ce se numește un « tip », adică are o serie de caracteristici esențiale, clare și bine fixate, care îi conferă un loc aparte și precis în ansamblul arhitecturii țărănești, iar pe de altă parte, împrejurării că ilustrează în cel mai înalt grad arta meșterilor constructori țărani. În același timp, casa cu foișor are o deosebită importanță pentru că aria ei de răspîndire este foarte întinsă, acoperind mari zone în aproape toate provinciile istorice ale țării. În sfîrșit, spre deosebire de alte tipuri de case țărănești, cum ar fi de pildă cele cu elemente de fortificare care au corespuns necesităților de viață din anumite perioade istorice, dar care azi nu se mai construiesc, casa cu foișor continuă și azi să constituie o formă viabilă, capabilă de evoluție, prezentînd soluții adaptate noilor condiții ale vieții sociale.

Prin caracterele sale fundamentale, raportate la materialele de construcție, plan, proporții, decor, casa cu foișor se leagă de fondul comun al casei romînești. Așa cum una din împărțirile de bază ale caselor țărănești este legată de elevație, deosebindu-se un tip de casă joasă și unul de casă înaltă (« cu două rînduri »), tot așa o a doua clasificare importantă este cea legată de prezența sau absența foișorului (atît la casele joase cît și la cele înalte). Din aplicarea concomitentă a celor două clasificări principale ale casei țărănești, privite dintr-un punct de vedere care ia în consideрație în mod deosebit volumul arhitectural, rezultă următoarele patru tipuri:

A. casa joasă fără foișor
B. casa joasă cu foișor
C. casa înaltă fără foișor
D. casa înaltă cu foișor

Bineînțeles că în afară de aceste clasificări bazate pe criterii de plastică arhitectonică, se pot face și alte clasificări pornind de la criterii diferite: de așezare în cadrul geografic, de ordin social (ocupații, categorii sociale), materiale de construcție, plan etc.

Caracterul definitor al tipului de casă de care ne ocupăm este dat de prezența a ceea ce se numește cu un termen pe care îl socotim de origine cultă — « foișor ». Această denumire se întîlnește în părțile nordice ale Munteniei, mai ales în satele din preajma vechilor orașe și tîrguri ale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Curții de Argeș, Cîmpulungului și Tîrgoviștei (în documente acest termen apare tîrziu). Pe teritoriul țării se folosesc diferite numiri regionale: « cerdac » și « pridvor » în Moldova, « șatră » în Maramureș, « filigorie » în sudul munților Apuseni și în Hunedoara, « privariu » în Mărginime. În documente moldovenești și muntenești mai apar și termenii « slon » (desemnînd poate

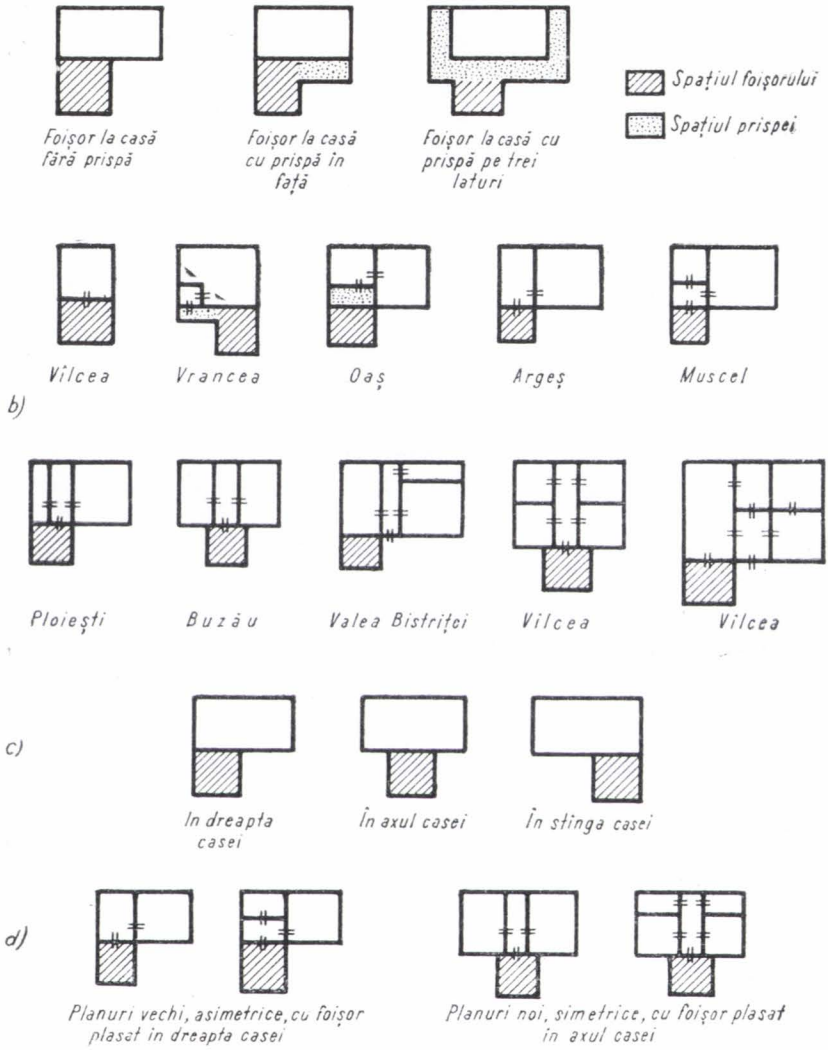


Fig. 1. — Planuri de case cu foișor: a) *așezarea foișorului în raport cu prispa*; b) *așezarea foișorului la case fără prispă*; c) *așezarea foișorului față de fațadă*; d) *așezarea foișorului în plan, simetrică și asimetrică.*

numai un adăpost, o « scuteală » a intrării) și « polimari ». În Dobrogea, populația turco-tătară folosește denumirile de « sandîrma » și « papușlîc », iar lipovenii au termenul « pavetca ». În prezentarea de față noi vom întrebuința cuvîntul « foișor », care s-a încetățenit în literatura de specialitate.

Ce se înțelege prin numirile înșirate și, deci, ce este foișorul? Varietatea numirilor nu indică numai diferențe de terminologie regională; ea este în unele cazuri și un indiciu de rezolvare arhitectonică diferită. Există însă un element comun și în același timp esențial în definirea noțiunii de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

foișor, sub orice variantă s-ar prezenta. Acest element îl constituie spațiul larg, semiadăpostit, plasat la fațada casei și ieșind din perimetrul dreptunghiului pe care îl formează planul de bază al casei (cu prispă sau fără prispă) (fig. 1 a). Acest spațiu este apărat de un acoperiș separat, depășind linia streașinii casei, sprijinit pe stîlpi de lemn sau coloane de zid. A doua caracteristică a foișorului este dată de funcția sa socială. Foișorul nu este o construcție menită numai să apere intrarea casei de intemperii, ci, în primul rînd, este un spațiu care face legătura între interiorul casei și gospodăria cu acareturile ei, și în care se desfășoară o bună parte din viața familiei țărănești în anotimpurile cu climă favorabilă. În foișoarele caselor din mai toate regiunile țării am înregistrat în cursul cercetărilor paturi sau lavițe pentru dormit, dulăpioare sau hambare (lăzi mari) pentru alimente, grinzi special găurite ca să se fixeze urzoiul, scăunele cu vîrtelnițe, unelte de dogărie; războiul de țesut este și el, pe timp de vară, instalat tot aici. În felul acesta foișorul apare ca un spațiu locuibil utilizat permanent, fiind în fond o încăpere a casei. În unele regiuni, acest caracter îl au mai mult foișoarele caselor de o anumită vechime, la cele noi intervenind modificări de ordin constructiv care atrag schimbări și în felul de utilizare a spațiului.

După o opinie destul de răspîndită, structura arhitectonică a foișorului ar depinde și de prezența ușii de intrare în pivniță, practicată în soclul lui înălțat. Este adevărat că această soluție s-a adoptat în numeroase cazuri și că este o caracteristică a casei înalte cu foișor. Dar nu mai puțin adevărat este faptul că apariția foișorului nu este legată neapărat de existența gîrliciului pivniții, cu alte cuvinte foișorul nu este doar o rezolvare dată nevoii de a săpa pivniță sub casă și de a-i asigura o intrare bună (fig. 2). Lucrul acesta este dovedit statistic pentru o zonă din bazinul superior al Argeșului (regiune în care construcția foișoarelor a atins un nivel remarcabil), unde din totalul caselor cu foișor numai 30,0% îl au așezat pe intrarea pivniței. Procentul este și mai redus pentru o zonă în care arhitectura foișorului este mai puțin dezvoltată, cum ar fi de pildă valea Bistriței moldovenești.

Opinia amintită este legată de o corelație asemănătoare între elevație și foișor, considerîndu-se în genere că foișorul apare numai la casele « înalte » de deal. Foișorul apare atît la casele înalte cît și la cele joase. În aceeași zonă din bazinul superior al Argeșului, procedîndu-se la o clasificare a caselor pe criteriul elevației, s-a constatat că foișorul apare în proporții foarte asemănătoare în toate cele trei grupe de elevație a caselor, și anume:

au foișor 17,4% din casele înalte;

au foișor 16,1% din casele joase cu intrare în pivniță la fațadă (adică de înălțime mijlocie);

au foișor 13,1% din casele joase fără intrare în pivniță la fațadă (adică cele mai joase).

Descreșterea extrem de ușoară, deși regulată, a proporțiilor, de la casele mai înalte către cele mai joase, nu împiedică, credem, să observăm că între apariția foișorului și tipul de elevație nu se poate stabili decît o corelație de grad.

Lipsa unui raport direct între înălțimea casei și prezența foișorului este ilustrată statistic și de cifrele înregistrate pe valea Bistriței, unde casele înalte sînt într-o proporție neglijabilă (circa 1,0%) și unde totuși 26,0% din casele înregistrate au foișor, ceea ce înseamnă, practic, că toate casele cu foișor sînt case joase.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cît de profundă este legătura casei cu foișor cu fondul comun al arhitecturii țărănești romînești este arătată, poate mai bine decît de orice, de faptul că aceste case au planul obișnuit și străvechi al casei romînești. Aceasta este poate și o indicație asupra vechimii foișorului. Anticipăm asupra unor considerații ce vor urma, spunînd că tocmai această nemodificare de plan a casei este o dovadă a apariției relativ tîrzii a foișorului, care s-a integrat casei, neschimbîndu-i însă cu nimic vechea structură interioară. Într-adevăr, este aproape surprinzător să constatăm că întreaga serie a tipurilor principale de plan romînești au putut primi și adapta construcția foișorului. În figura 1 b se observă că foișorul este prezent de la casa originară cu o încăpere, trecînd prin planurile foarte vechi ale casei cu două încăperi (tindă și odaie de locuit) și chiar ale casei cu două încăperi și cu prispă parțială, pînă la casa cu tindă la mijloc și cu odaie de locuit și odaie curată, pînă la planurile dezvoltate ale casei cu tindă centrală și patru încăperi și, în sfîrșit, cele cu mai multe încăperi. Cu alte cuvinte foișorul s-a menținut și la casele mai noi ale căror planuri reprezintă o fază evoluată în arhitectura țărănească.

Din punct de vedere constructiv, foișorul este legat intim de întreaga construcție a casei, el fiind prezent încă din prima fază a conceperii și trasării planului pe sol. Temelia de piatră sau îmbinarea tălpilor de lemn se face deodată pentru toată clădirea, inclusiv foișorul. Materialele de construcție întrebuințate sînt de asemenea aceleași, adică în cele mai multe cazuri piatră sau piatră alternînd cu cărămidă la temelie, și lemn (în tehnica bîrnelor « încheiate », a « amnarilor » sau a « paiantei ») pentru corpul casei, șindrilă (mai rar tablă, țigle sau olane) pentru acoperiș.

★

Adaptat condițiilor de mediu și reflectînd pe cele sociale, foișorul are o serie de elemente care variază pe de o parte în raport cu peisajul geografic respectiv (deal, teren accidentat cu diferențe de nivel, cîmpie), iar pe de altă parte în raport cu ocupația economică și categoria socială a oamenilor. Variantele acestor elemente, care pot fi clasificate în patru grupe, sînt numeroase, nu numai dacă le privim pe întreaga țară, ci și în cadrul fiecărei zone.

O *primă grupă* este cea a elementelor de poziție, determinînd amplasarea foișorului în plan și față de situația prispei și a scării. Amplasarea foișorului are o deosebită importanță, deoarece este un element ce poate da indicații cu privire la evoluția tipului de casă cu foișor. Dintre cele trei posibilități de amplasare (fig. 1 c): în dreapta casei, în stînga casei și în ax, primele două și în special așezarea foișorului în dreapta casei constituie o caracteristică a caselor cu foișor vechi. Așezarea foișorului în dreapta casei trebuie subliniată ca o confirmare a unei tendințe observabile în întreg domeniul arhitecturii țărănești romînești și manifestate îndeosebi în așezarea intrării, la planurile asimetrice, spre dreapta. Ca poziție, foișorul caselor vechi era plasat în dreapta casei potrivit planurilor vechi compuse din tindă și odaie, care aveau intrarea tot în dreapta. O dată cu dezvoltarea planurilor și mai ales cu tendința lor spre simetrie în ceea ce privește așezarea intrării, foișorul se deplasează spre axul casei (fig. 1 d). Deosebirea dintre casele vechi și cele noi privind amplasarea foișorului a fost verificată și statistic: astfel în zona cercetată din bazinul superior al Argeșului, casele cu planuri vechi de două și trei încăperi, cu intrări plasate asimetric, au

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

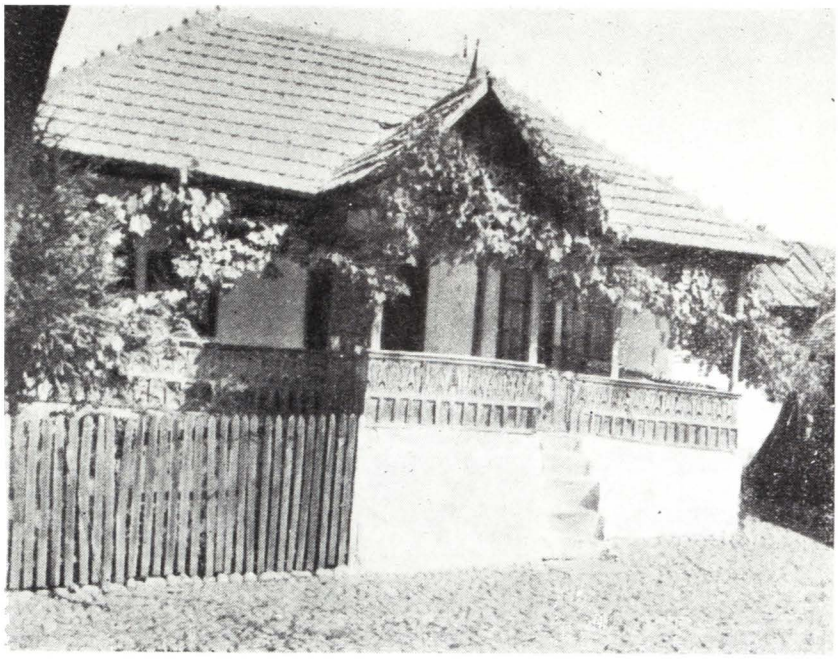


Fig. 2. — Casă cu foișor, fără intrare în pivniță sub foișor. Regiunea Ploești.

Fig. 3. — Casă veche cu foișor în stînga. Vrancea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

foișoarele așezate într-o parte a casei (predominant în dreapta) într-o proporție de 100,0%, în timp ce casele mai noi cu plan simetric de trei încăperi, cu intrarea prin tinda mediană, au foișorul plasat într-o parte a casei în 25,0% din cazuri, restul de 75,0% reprezentînd cazurile în care foișorul este plasat în axul casei. Același lucru ni-l spun și cifrele înregistrate pe valea Bistriței: casele vechi au foișorul plasat în dreapta casei în 62,5% din cazuri, pe cînd la casele mai noi el este așezat în axul casei în 98,3% din cazuri (fig. 4), cu alte cuvinte fiecare din cele două mari grupe de case (în ordine evolutivă) are o amplasare specifică a foișorului.

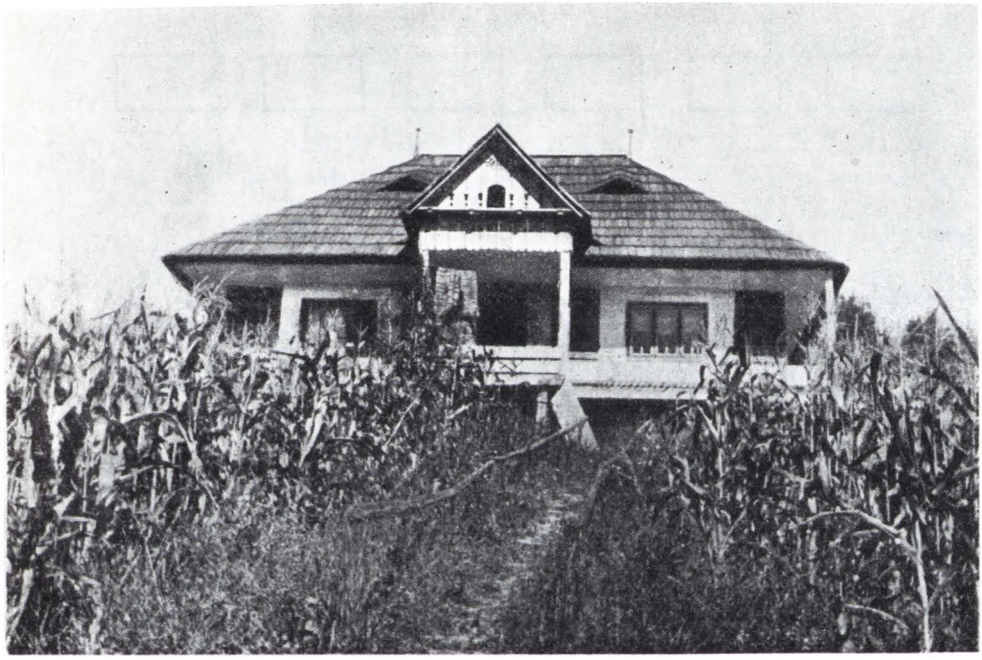


Fig. 4. — Casă nouă cu foișor în ax. Valea Bistriței.

Un al doilea element de poziție este cel al raportului foișor-prispă (sau « sală » = prispă închisă cu pălimar), definind de astă dată nu succesiunea în timp a tipurilor, ci extensiunea și limitarea lor în spațiu și ajutînd la stabilirea tipurilor regionale. Astfel, în timp ce în Vîlcea, Muscel și Buzău, foișorul apare deseori singur sau însoțit de prispă sau sală doar pe o singură latură, în Moldova el apare la case care au prispă pe trei sau chiar pe patru laturi. În sfîrșit, în Mărginime raportul este exclusiv: casele cu « privar » (forma locală a foișorului) n-au « podmol » (prispă) sau « tîrnaț » (sală), iar cele cu podmol sau tîrnaț n-au privar (foișor) (fig. 5 a). Raportul foișor-prispă este important și în ceea ce privește diferența de înălțime ce apare uneori (Ploești) între platforma mai ridicată a foișorului și nivelul prispei.

Amplasarea scării în raport cu foișorul este un ultim element de poziție a cărui varietate contribuie la sporirea valorii artistice a tipului de casă cu foișor. Posibilitățile de amplasare a scării în raport cu foișorul sînt multiple: scară laterală alipită foișorului, scară laterală paralelă cu fațada casei (în două variante), scară centrală prin foișor și în sfîrșit, foișorul fără scară, accesul făcîndu-se prin prispă (sală) (fig. 5 b).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A *doua grupă* este cea a elementelor de construcție în care se cuprind materialele de construcție și însușirile de structură arhitectonică a foișorului. După cum am spus, materialele de construcție întrebuințate sînt cele obișnuite zonei respective. În structura arhitectonică a foișorului deosebim trei registre principale (fig. 5 c):

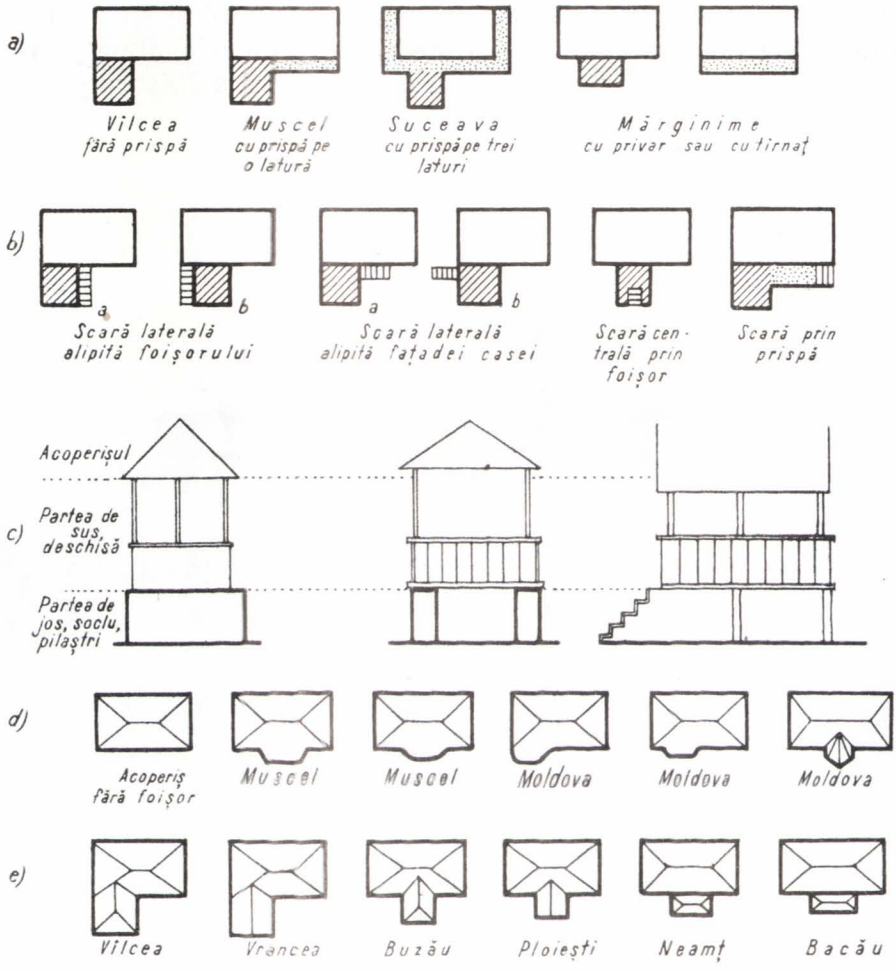


Fig. 5. — a) Așezarea foișorului în diferite regiuni ale țării; b) intrarea caselor cu foișor; c) elementele constitutive ale foișorului; d și e) forma acoperișului la case cu foișor din diferite regiuni.

a. Partea inferioară de susținere poate fi sau o temelie masivă de zidărie, sau o construcție pe stîlpi de lemn, pilaștri de zid sau zidărie cu arcade. Numărul stîlpilor sau pilaștrilor poate merge pînă la patru. În unele zone (Mărginimea) se utilizează și sistemul construcției în consolă.

b. Partea superioară este deschisă și prevăzută cu stîlpi de lemn, coloane sau pilaștri de zid. Stîlpii de lemn în număr de trei sînt caracteristici pentru foișoarele vechi, în timp ce la cele noi de multe ori numărul lor se reduce la doi. Uneori, una din laturile foișorului (cea expusă vîntului dominant din regiune) este înfundată cu scînduri (Moldova de nord) sau, alteori, foișorul este transformat în geamlîc (Vîlcea, Buzău). Tot în acest registru se cuprinde și pălimarul sau balustrada care mărginește platforma foișorului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

c. Acoperișul este unul din elementele esențiale ale foișorului, structura lui variind atît în raport cu vechimea cît și cu zona. Varietatea formelor pe care le ia învelișul foișorului este foarte mare, mergînd de la o simplă deviere a liniei streșinii acoperișului, pînă la apariția unui acoperiș complet separat în patru ape (fig. 5 d). Pornind de la acest element se poate pune

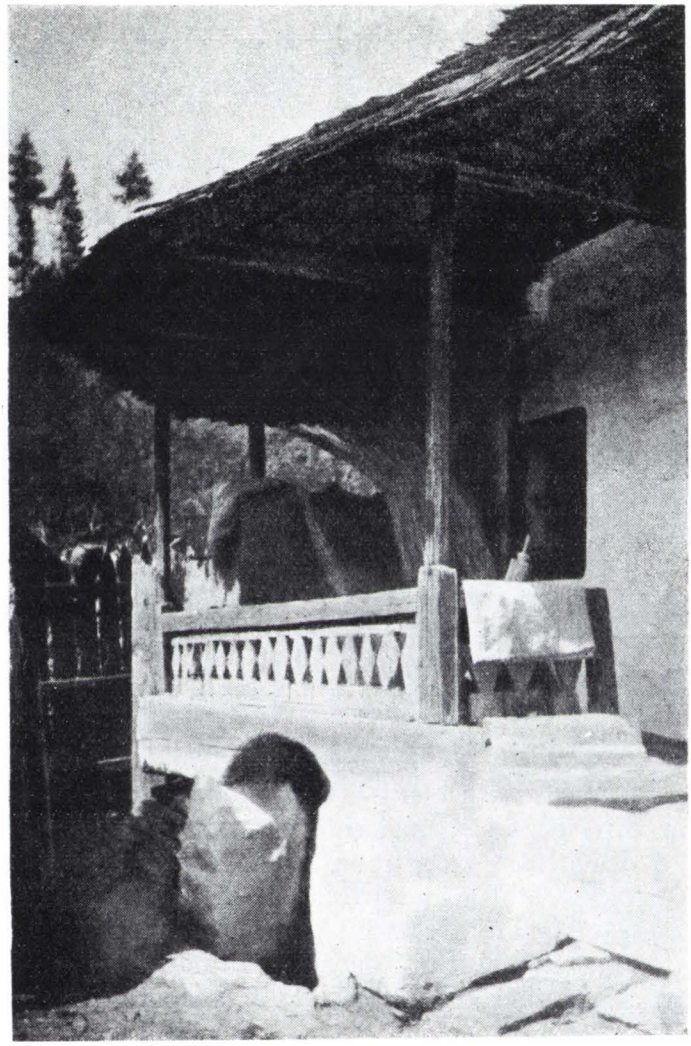


Fig. 6. — Foișor (cerdac) cu acoperiș construit pe coardă. Valea Bistriței.

una din ipotezele nașterii pe teritoriul țării noastre a foișorului, considerînd ca atare creșterea treptată a spațiului adăpostit inițial sub streașina mare, de la o neînsemnată supralărgire a prispei, pînă la o mărire substanțială care la un moment dat a necesitat — pentru sprijinirea acoperișului ieșit mult în afară — apariția stîlpilor susținători. În sprijinul acestei ipoteze, care ar lega apariția foișorului de casa joasă, se pot invoca exemplele de ieșire în afară a liniei streșinii la numeroase case din zona Muscelului, ca și cerdacurile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moldovenești cu acoperișul construit pe coardă (fig. 6). Lărgirea streșinii acoperișului va fi fost determinată și de nevoia de apărare a intrării pivniței ce eventual s-ar fi aflat practicată în soclul caselor ceva mai înalte. Foișorul vechi avea acoperișul în trei ape (fig. 7); cel nou îl are cel mai ades în două ape sau, și mai recent, în anumite zone, în patru ape (fig. 8). Singura excepție importantă, datorită unor condiții istorice speciale, este a acoperișului într-o apă din Mărginime (fig. 9).

Fig. 7. — Casă veche cu foișor acoperit în trei ape. Regiunea Suceava.

A *treia grupă* este cea a elementelor decorative. Decorul foișoarelor vechi era alcătuit din stîlpi și grinzi sculptate. La unele exemplare această ornamentație ia o dezvoltare excepțională. În bazinul superior al Argeșului de pildă, unele foișoare vechi au fiecare latură a lemnăriei de stejar sculptată în alt fel. De o deosebită frumusețe sînt pălimarele foișoarelor moldovenești lucrate în lemn de fag. În zona Buzău aceste pălimare au partea de sus aplecată în afară, ca o rezemătoare de bancă lăsată pe spate. La casele noi decorul se concentrează de asemenea pe foișor, frontonul acestora fiind acoperit cu o dantelă de scînduri traforate.

Considerăm de asemenea că intrarea cu « gratii » de lemn a pivniței are în ansamblul foișorului un important rol decorativ. În jocul de plinuri și goluri, de lumini și umbre, dintre masivitatea albă a soclului și volumul ușor și întunecos mărginit de stîlpii zvelți și streașina largă, intrarea zăbrelită a gîrliciului pune un accent ce întregește și armonizează.

A *patra grupă* de elemente este cea privind raporturile (în sens de raport matematic) dintre foișor și corpul casei, cu alte cuvinte elementele de proporție volumetrică. Și aici se remarcă variații în timp și variații zonale. În cursul timpului se observă în general o tendință de micșorare a foișorului. Casele vechi aveau foișoare mai mari decît cele care s-au construit mai recent. Spațiul locuibil al caselor s-a mărit prin apariția planurilor dezvoltate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 8. — Casă nouă cu foișor acoperit în patru ape. Muscel.

Fig. 9. — Foișor (privar) acoperit într-o apă. Mărginimea Sibiului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu trei sau patru încăperi, ca rezultat al unor cerințe crescinde de igienă și confort, determinate de o ridicare în linii mari, a nivelului economic. Foișorul, datorită apariției tindei mediane care împarte simetric casa în două, s-a deplasat către axul clădirii. Rolul lui a început să se transforme: din loc de muncă și de odihnă tinde să devină adăpost al intrării și cale de acces. În spațiul între diferitele zone, se remarcă deosebiri ale dimensiunilor foișoarelor și deci a raporturilor dintre ele și restul clădirii. Astfel, foișorul muscelean, de pildă, este mai mic decît cel vîlcean, iar raportul între lățimea corpului casei și lungimea laturii în prelungire a foișorului este evident diferit în cele două zone: la casa vîlceană acest raport tinde către 1/1 (lățimea corpului casei fiind 4 m, iar lungimea laturii în prelungire a foișorului fiind tot de 4 m), în timp ce la casa musceleană acest raport este de aproximativ 1/0,60 (lățimea corpului casei fiind 4 m, iar lungimea laturii în prelungire a foișorului fiind 2,50 m). Diferența între volumul foișorului și corpul casei moldovenești este și mai mare, foișorul avînd în această parte a țării dimensiuni reduse.

*

Variația elementelor enumerate în funcție de condițiile mediului natural și de împrejurările istorice în care s-a desfășurat viața socială a țărănimii au dus, în decursul timpului, la închegarea mai multor forme de case cu foișor. Pe teritoriul țării noastre se pot distinge patru mari grupe de case cu foișor, acoperind fiecare următoarele arii: A. Oltenia-Muntenia; B. Moldova-Transilvania de nord; C. Transilvania de sud-vest; D. Dobrogea (fig. 10).

A. Caracteristica dominantă a caselor cu foișor olteneşti și munteneşti este dată de exemplarele înalte. În regiunile dealurilor acoperite cu livezi și vii s-a dezvoltat un tip de casă cu foișor adaptat perfect peisajului și îndeletnicirilor de bază ale oamenilor din aceste regiuni. Aici, în aceste părți ale țării, datorită tocmai dublei adaptări pe care am pomenit-o, s-au născut acele splendide realizări arhitectonice și artistice care i-au atras și pe marii noștri Grigorescu și Andreescu.

Construită pe două nivele, casa înaltă cu foișor are la parter încăperi destinate să servească drept depozit pentru fructe și produse rezultate din prelucrarea lor. Intrarea în pivniță se face prin uși duble, dintre care una masivă, iar alta ușoară, din zăbrele, pentru a permite aerisirea și ventilația. Ușa pivniței este așezată în soclul foișorului sau în cel al corpului casei. În satele răsfirate pe muscelele domoale sau de-a lungul văilor largi, foișoarele albe ale caselor înalte servesc și ca puncte de observație ridicate deasupra livezilor încărcate de rod.

Tipul arhitectural al casei cu foișor are o arie de răspîndire extinsă. Spre apus, limita acestei arii este marcată geografic de apa Oltețului. În depresiunea Tîrgu-Jiului și pe platforma mehedințeană, casa cu foișor apare mult mai rar, iar în ceea ce privește tipul vechi de casă cu foișor, după cunoștința noastră, nu se întîlnește în vestul Olteniei. În această parte a Olteniei este dezvoltat și foarte răspîndit, în schimb, tipul de casă țărănească cu elemente de fortificație, care trebuie pus în legătură cu lumea sud-dunăreană și cu exemplarele, numeroase în aceste părți, ale culei boierești. Spre răsărit, limita casei înalte cu foișor, după ce trece de apa Bîscii Chiojdului, unde

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

casele moşnenilor din Chiojdul Mic sînt adevărate monumente ale arhitecturii noastre populare (fig. 11), se opreşte în ţara Vrancei în care socotim că se întîlnesc cele mai estice exemplare ale casei înalte cu foişor. Această arie ar cuprinde deci aproape întreaga zonă a dealurilor precarpatice muntene, precum şi o parte a celor oltene (Vîlcea). O analiză mai amănunţită a elementelor arhitectonice a casei înalte cu foişor din această arie ne-a condus la stabilirea a patru variante principale corespunzînd, geografic, Vîlcii, bazinului superior al Argeşului, bazinului superior al Prahovei şi bazinului superior al Buzăului. În ceea ce priveşte ţara Vrancei, ea constituie o zonă de tranziţie între casa cu foişor muntenească şi cea moldovenească. Bineînţeles că fiecare din cele patru variante comportă subvariante care se grupează pe zone mai restrînse şi de-a lungul văilor secundare, cum ar fi de pildă Rîul Doamnei sau Teleajenul. Pentru a ilustra ce variate sînt posibilităţile de interpretare arhitectonică a casei cu foişor, prezentăm în figura 12 o serie de desene conţinînd variante — de la cele mai vechi la cele noi — ale caselor cu foişor joase şi înalte dintr-o singură zonă (Argeş-Muscel).

Aici trebuie menţionat că şi în cîmpia Olteniei şi Munteniei, pe o suprafaţă destul de mare cuprinsă cam între gura Jiului şi vărsarea Argeşului în Dunăre, înglobînd unele zone în care se cultivă şi viţa de vie, există un tip de casă care poate fi socotit ca un corespondent al casei cu foişor din zona dealurilor. Este vorba de existenţa unui rudiment de foişor redus la o platformă înălţată deasupra intrării în pivniţă şi a gîrliciului, totul înglobat în spaţiul unei prispe foarte largi (fig. 13). Din punct de vedere plastic este ca un fel de reducere a volumului foişorului la desenul plat al faţadei sau, altfel spus, faţa foişorului este retrasă şi inclusă în planul vertical al faţadei casei ca într-un desen de proiecţie ortogonală. Această retragere implică dispariţia acoperişului separat al foişorului. Intrarea în pivniţă este închisă cu zăbrele de lemn încrucişate, la fel ca în părţile de deal. Linia prispei prezintă de aceea două nivele: deasupra intrării pivniţei este o platformă ce în lunile de vară este folosită pentru dormit, ridicată cu 50 cm pînă la 1 metru deasupra restului prispei. Deşi unele din aceste rudimente de foişor, cum le-am numit, sînt ieşite uneori din planul vertical al faţadei cu cîteva zeci de centimetri şi au de aceea şi un mic acoperiş separat, socotim că acest tip de prispă cu platformă nu este o formă de degradare a foişorului nord-oltean şi nord-muntean, şi nici un element incipient al acestora. Este pur şi simplu rezolvarea în condiţiile locului a aceloraşi nevoi de înmagazinare şi păstrare a produselor recoltate.

B. Caracteristica dominantă a caselor cu foişor moldoveneşti şi nord-transilvane este dată de exemplarele joase. Pe o arie foarte întinsă incluzînd regiunile subcarpatice ale Moldovei şi ţările Maramureşului şi Oaşului din nordul Transilvaniei, casa cu două rînduri nu este cunoscută decît sub forma unor excepţii de dată şi influenţă recentă. Ca şi în alte domenii ale culturii materiale, trebuie remarcată şi în acest caz o anumită asemănare între părţile nord-moldoveneşti şi cele nord-transilvane, rezultat al unor străvechi legături atestate istoric şi care au determinat şi determină şi astăzi o intensă circulaţie peste munţi a populaţiei din aceste regiuni.

Casa cu cerdac (numele moldovenesc al foişorului) este construită pe o temelie joasă de piatră pe care sînt aşezate tălpi masive de trunchi de brad. Acoperişul este înalt şi are streşinile foarte largi, adăpostind sub ele prispa care înconjură casa adesea pe toate cele patru laturi. Uneori cerdacul este

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A. Oltenia - Muntenia
Cimpia Dunării - rudiment de foișor
B. Moldova - Transilvania de nord
Varianta hutulă
C. Transilvania de sud-vest
Tipul moțesc și mărginesc
D. Dobrogea

Fig. 10. — Harta răspîndirii tipurilor de case cu foișor.

Fig. 11. — Casă din Chiojdul Mic, Buzău (Muzeul Satului).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 12. — Serie de case cu foișor din Argeș. Muscel (desen).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 13. — Casă cu platformă înălțată deasupra gîrliciului. Dolj.

Fig. 14. — Casă cu foișor (cerdac). Regiunea Suceava.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 15. — Casă cu foişor (cerdac) din stepa Jijiei. Botoşani.

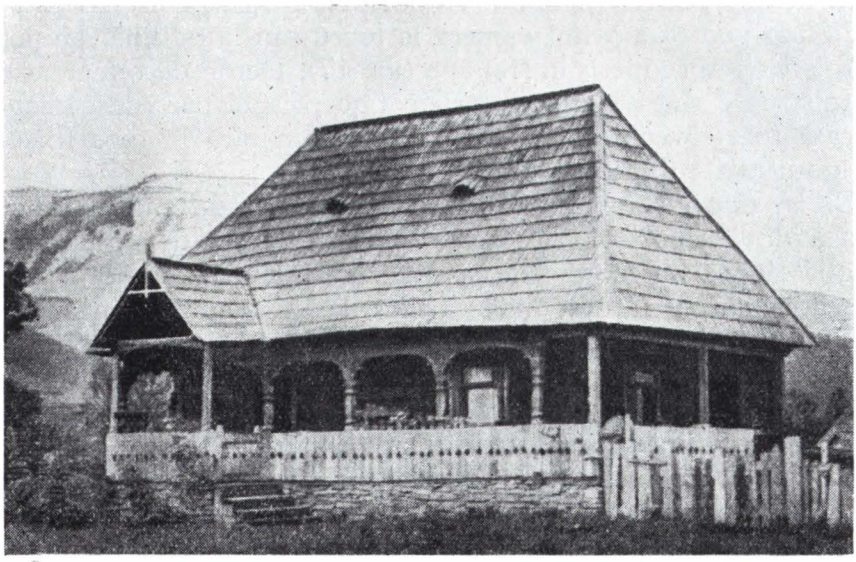


Fig. 16. — Casă cu foişor. Maramureş.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

construit deasupra intrării de piatră a beciului săpat sub casă. Intrarea este însă joasă, atingînd cel mult 1 m înălțime. Iar în beci nu se păstrează nici vin, nici țuică, ci recolta de cartofi și zarzavaturile pentru iarnă. Bolta intrării în beci e construită dintr-o grindă masivă cioplită în arcadă ușor turtită. Pe această arcadă de lemn se sprijină platforma cerdacului care se înalță deasupra prispei cu vreo 30 cm (ca în fig. 6).

Prezența cerdacului a impus și modificarea liniei acoperișului. Această modificare este în funcție de tipul cerdacului și îmbracă forme deosebite după cum e vorba de un cerdac cu fronton (în două « table » — ape), în trei table sau construit pe coardă. Subliniem linia cu totul originală pe care o ia acoperișul cînd este vorba de un cerdac construit pe coardă. În cazul acestui tip de cerdac streașina din partea dreaptă a casei urmează o linie curbă care avansează cu aproape 1 m în afară. Cerdacul construit pe coardă nu apare astfel cu un acoperiș distinct, separat de restul acoperișului prin îmbinări de suprafețe poligonale, ci apare adăpostit sub un fel de prelungire a acoperișului casei, a cărei linie este de o eleganță remarcabilă. Felul acesta de acoperire a cerdacului se întîlnea în trecut, alături de cel cu acoperiș în trei ape, destul de frecvent și în Moldova de nord (fig. 14).

În afară de foișorul romînesc, larg și acoperit în trei ape (fig. 15) sau pe coardă, în părțile de sus ale Moldovei de nord există și un foișor întîlnit mai des la huțuli, realizat în cel mai simplu mod prin prelungirea streșinii acoperișului. Pereții scunzi ai « ganok »-ului (termenul huțul) sînt construiți din bîrne masive de brad nefasonat. Aproape lipsit de lumină, acest foișor, este mai degrabă o porțiune de prispă închisă, asemănător cu așa-numitul « krîlțo » din regiunile centrale și nordice ale Rusiei, cu funcție de apărare de intemperii a intrării.

Nordul Transilvaniei și îndeosebi Maramureșul cunoaște un tip de foișor caracterizat prin acoperișul în două ape. În unele sate el este foarte frecvent. Casele joase au în fața intrării un foișor legat de « șatra » (prispa închisă cu pălimar) mărginită de stîlpi sculptați (fig. 16). Așezat spre dreapta casei sau în ax, potrivit planului și poziției intrării, foișorul este cîteodată destul de larg pentru a primi oameni la lucru sau la odihnă. În țara Oașului apar și foișoare cu acoperiș în trei ape (fig. 17). Demn de remarcat este faptul că aici foișoarele sînt plasate uneori în fața prispei parțiale caracterizînd un tip de casă foarte vechi. Este singura zonă din țară în care foișorul a fost adaptat unui astfel de tip de casă.

C. În cuprinsul marii arii a Transilvaniei de sud-vest ne găsim în prezența a două tipuri de foișor. Problemele legate de apariția și evoluția celor două tipuri sînt complexe și reflectă situația și împrejurările istorice diferite care s-au desfășurat în Transilvania în decursul timpului.

Unul din tipuri, statornicit în părțile Hunedoarei, începînd din depresiunea Petroșanilor și pînă către nord de Mureș în țara Zarandului, este foarte asemănător cu cel din părțile Olteniei și Munteniei: acoperiș în trei sau două ape sprijinit pe stîlpi de lemn, soclu de zidărie. Tipul acesta de « filigorie » (numele local al foișorului) este plasat însă mai totdeauna în axul casei și nu lateral ca dincoace de Carpați. Explicația trebuie căutată în faptul că filigoria nu apare niciodată la tipurile de case cu planuri asimetrice arhaice, frecvente în aceste părți, ci la case cu planuri dezvoltate, simetrice, și deci mai noi. Asemănarea cu foișorul transcarpatic se datorește legăturilor puternice dintre populațiile romînești de ambele părți ale munților, fapt ce

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a determinat în cursul istoriei și treceri de meșteri ce au lucrat la ridicarea de edificii, așa cum se întîmplă și azi pe valea Jiului transilvan, unde zidari și dulgheri olteni construiesc case (fig. 18).

Cel de-al doilea tip este răspîndit, în două variante, într-o zonă din munții Apuseni pe cursul superior al Arieșelor și în ținutul Mărginimii. Deși între cele două variante există deosebiri, ele pot fi socotite că cel puțin din punctul de vedere al felului de acoperire fac parte din același tip. Felul lor de acoperire constituie o excepție în ansamblul foișoarelor romînești: sînt singurele foișoare acoperite cu o singură apă. Asemănarea nu este însă perfectă, pentrucă în timp ce foișorul din munții Apuseni este acoperit prin prelungirea streșinii casei, cel din Mărginime are o apă proprie pornită din coama casei. Un al doilea element comun, important, îl constituie faptul că în amîndouă zonele foișorul apare și la casele înalte.

Ceea ce numim foișor pentru ,munții Apuseni este alcătuit dintr-un spațiu dreptunghiular așezat în fața intrării rîndului de sus al casei și din care coboară o scară desfășurată în două rampe la unghi drept, cu podest între ele.

« Privariul » (foișorul) mărginenesc este alcătuit tot dintr-un spațiu dreptunghiular la care se ajunge pe o scară. În privar, ca și în celelalte tipuri de foișoare romînești, este instalat patul, o laviță sau unelte legate de industria casnică textilă. În pivnița de la parterul caselor cu două rînduri, mărginenii păstrează produsele rezultate din practicarea îndeletnicirii lor de bază, creșterea oilor: laptele și derivatele lui, lîna.

După cum se vede din scurta prezentare făcută, caracterul acestei arii, din punctul de vedere al tipologiei foișorului, apare mai puțin unitar. Într-adevăr, în cuprinsul ei pot fi constatate unele legături și asemănări cu arhitectura din sudul Carpaților, precum și forme care pot să se datorească legăturilor cu populația săsească. Lipsa acoperișului înalt pare că micșorează dreptul de a numi privarul mărginenesc și echivalentul său moțesc « foișor », denumire ce implică o viziune în care înălțimea și linia verticală joacă un rol precumpănitor. Pornind însă de la definiția pe care am dat-o și care se sprijină în primul rînd pe existența unui spațiu semiadăpostit avînd o funcție socială bine precizată, considerăm că și aceste două variante se integrează în conceptul foișorului romînesc.

D. Ultima grupă de foișoare este cea dobrogeană. De la prima vedere impresionează aspectul meridional, datorit liniei joase a acoperișului de olane (fig. 19). Foișorul dobrogean se întîlnește și la case joase și la case înalte. Acestea din urmă sînt mai frecvente în vechile tîrguri turcești: Babadag, Mangalia, Medgidia. Ca o caracteristică trebuie notat faptul că foișorul dobrogean apare de multe ori în continuarea unui intrînd. Deseori, foișorul dobrogean nu are pălimar pe margini: în felul acesta el apare ca o platformă adăpostită sub acoperișul scund.

*

Din prezentarea ce a precedat au reieșit două lucruri: primul este constatarea existenței unui mare număr de elemente variabile care se înscriu totuși într-o definiție unitară a foișorului; al doilea se referă la răspîndirea foișorului pe aproape întreaga suprafață a țării, cu excepția părților de cîmpie din vest. Dacă la aceste constatări adăugăm observația ușor de făcut cu privire la valoarea artistică a casei cu foișor datorită proporțiilor ei reușite, ne vom

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17. Casă cu foișor. Oaș.

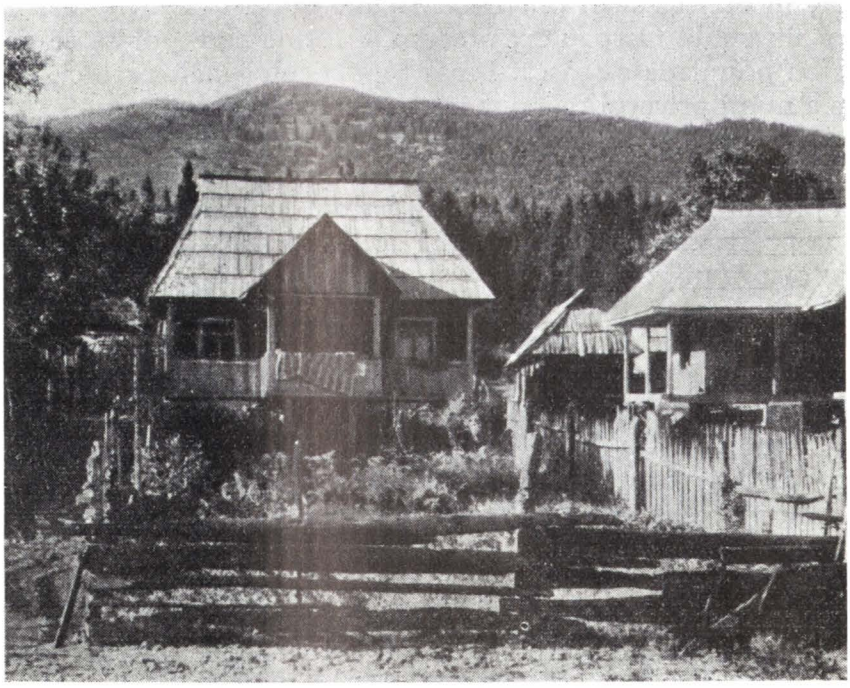


Fig. 18. — Casă cu foișor în depresiunea Petroșanilor. Hunedoara.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

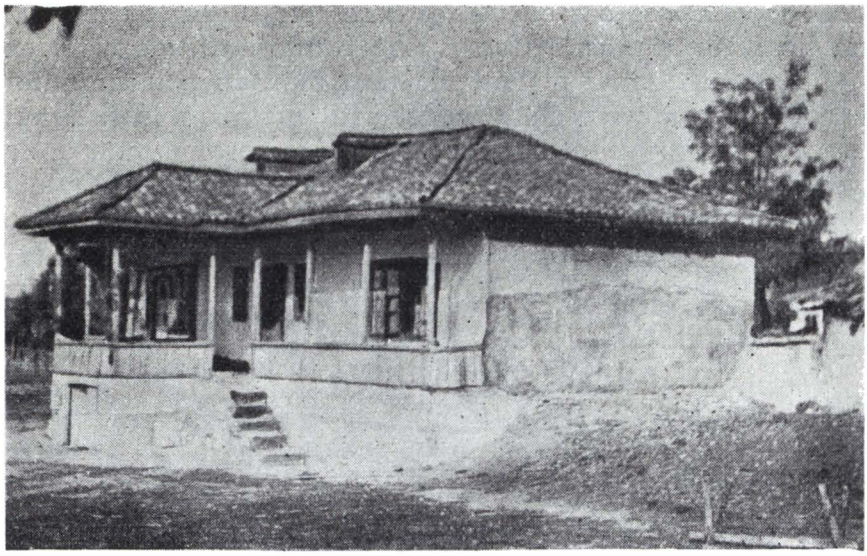


Fig. 19. Casă dobrogeană cu foișor.

Fig. 20. — Casă veche din orașul Suceava.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndrepta către concluzia că acest tip de casă reprezintă o realizare deosebită a arhitecturii țărănești romînești.

Fără îndoială însă că această realizare este o apariție relativ tîrzie în arhitectura noastră țărănească. Casa veche romînească, ale cărei exemplare păstrate pînă azi în diferite regiuni ale țării reproduc, în anumite condiții ale vieții sociale, forme străvechi de construcții, nu avea foișor. Tipuri arhaice de casă, al căror plan și tehnică de construcție se apropie mult de locuințele ieșite la iveală cu prilejul săpăturilor arheologice, puteau fi văzute în unele

Fig. 21. Biserica din Răpciuni, cu foișor (cerdac) lateral. Valea Bistriței.

zone mai ferite din calea proceselor de evoluție rapidă, cum ar fi de pildă ținutul Pădurenilor, zonele înalte și văile ascunzînd crîngurile din munții Apuseni, țara Vrancei și Neculele Rîmnicului, platforma mehedințeană, obcinele Moldovei de nord etc. În nici una din aceste zone nu apare, la casele foarte vechi, foișorul. Se pune atunci întrebarea: de unde a venit și cînd a apărut casa cu foișor țărănească ?

Problema foișorului și a apariției lui pe teritoriul țării noastre a cunoscut o largă dezbatere, atît cu privire la origine, cît și cu privire la epoca în care pot fi semnalate primele exemplare. Cu privire la origine discuția este transportată mai ales pe terenul legăturilor dintre arhitectura populară și cea cultă, atît civilă cît și religioasă. Două sînt tezele principale: una consideră foișorul ca un produs al arhitecturii țărănești care prin dezvoltare a fost preluat de arhitectura cultă; cealaltă, dimpotrivă, afirmă trecerea foișorului de la arhitectura cultă la cea populară. Pusă în felul acesta, problema ne pare a fi sărăcită de unele date ce trebuie neapărat luate în seamă și care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se referă la o situație de fapt ce nu se poate acorda perfect cu niciuna din cele două teze. Este vorba anume de faptul că nu se poate constata o legătură general valabilă și în același sens — de la arhitectura cultă la cea populară și invers — pe întreg teritoriul țării noastre. Într-adevăr, privind comparativ arhitectura cultă și arhitectura populară din Țara Romînească și din Moldova, observăm o situație care, succint se prezintă astfel:

În Țara Romînească foișorul apare la casele țărănești, la cele ale tîrgoveților [1], la o categorie a caselor și palatelor domnești și boierești [2], precum

Fig. 22. - Uliță cu case cu iatacuri închise la Mesembria, Bulgaria.

și la cele mănăstirești [3]; el nu se întîlnește însă la bisericile de lemn (este vorba de foișor lateral și nu de pridvorul deschis în ax).

În Moldova foișorul apare la casele țărănești și la cele ale tîrgoveților [4] (fig. 20) și, rar, la cele boierești [5]; el se întîlnește de asemenea la bisericile de lemn și în schimb nu apare la casele mănăstirești.

Cu alte cuvinte, în Țara Romînească bisericile de lemn, care pot fi considerate ca o verigă de legătură într-o eventuală evoluție a foișorului de la casa țărănească la cea boierească și mănăstirească, nu au foișor. În Moldova această verigă de legătură există, bisericile de lemn au foișor lateral (fig. 21), dar ele nu fac trecere nici înspre și nici de la casele boierești și mănăstirești, care n-au foișor.

[1] Case vechi cu foișor apar în orașele: Tg. Jiu, R. Vîlcea, Cîmpulung, Ploești, București, Giurgiu.

[2] Măgureni, Filipeștii de Tîrg, Potlogi, Doicești, Mogoșoaia, Glogova, Cotofeni.

[3] Plumbuita, Strehaia, Brîncoveni, Sărăcinești, Hurez, Cozia (sec. XVIII).

[4] Suceava, Botoșani, Cîmpulung, Piatra Neamț.

[5] Pribești, Pașcani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe de altă parte, trebuie să observăm că atît în Moldova cît și în Țara Romînească, foișoarele în arhitectura cultă sînt apariții tîrzii, din secolele XVII—XVIII.

După părerea noastră, arhitectura care a jucat totuși primul rol în transmiterea și evoluția casei cu foișor — dar la o epocă tîrzie — este cea cultă, prin intermediul, în principal, al caselor domnești, boierești și mănăstirești în Țara Romînească, în secolele XVII—XVIII, epocă de renaștere și avînt cultural, și prin intermediul arhitecturii orășenești de tîrgoveți în Moldova, cam în aceeași epocă. Dar transpunerea de la arhitectura cultă la cea populară nu s-a făcut mecanic și nici întîmplător, ci pentru că a existat un fond la care foișorul s-a putut adapta, fond la care ne referim mai jos.

În judecarea acestei probleme trebuie luate în considerare și aspectele de arhitectură țărănească din lumea apropiată nouă a Balcanilor, din care, s-a spus de multe ori, ne-ar fi venit construcția foișorului. O călătorie de studii în Bulgaria, făcută în anul 1956, a fost revelatoare pentru mine, în această problemă a foișorului. Arhitectura țărănească bulgărească nu cunoaște foișorul în forma existentă la noi. Din lucrările consultate am tras aceeași concluzie și pentru Iugoslavia și Grecia.

Tendința de fortificare a construcțiilor, urmare a condițiilor istorice cunoscute, este mult mai puternică în țările balcanice decît la noi. Foișorul ca spațiu de petrecere a timpului de muncă și odihnă, iar uneori luînd forma iatacului pentru femei sau musafiri, există, însă atît de schimbat din punct de vedere arhitectonic, încît nu poate fi făcută o apropiere între el și forma romînească. Urcat la etaj și închis din toate părțile, fără scară de acces directă, el este construit adesea în consolă, dînd farmec orășelelor și tîrgurilor pitorești ale Bulgariei (fig. 22). Aceleași trăsături deosebitoare între forma închisă balcanică și cea deschisă romînească se pot observa și la cule. Numai la noi culele și-au dezvoltat ultimul etaj de sus ca un belvedere cu galerii. În Balcani ele s-au păstrat într-o formă de fortificație completă și cu funcția de turnuri de apărare.

Apariția tîrzie și în forme atît de diferite de cele balcanice, pe care obișnuit le considerăm ca foarte apropiate, îndreaptă problema originii foișorului spre altă înțelegere.

Fără îndoială că la noi foișorul a venit din lumea orientală și anume din acea parte a acestei lumi în care condițiile de mediu și cele istorice au permis dezvoltarea unor elemente arhitectonice cu structură deschisă. Limitele teritoriale și condițiile istorice în care au crescut aceste forme arhitectonice nu au fost încă determinate, iar problemele legate de acestea nu pot fi discutate aici. Considerăm însă că acest element arhitectonic a putut lua în țara noastră o dezvoltare atît de mare și cu caractere atît de bine precizate, datorită faptului că a găsit aici un alt element de foarte veche și mare răspîndire. Este vorba de prispa casei țărănești. Foarte largă (1—2 m) și înconjurînd casa uneori pe toate patru laturile, prispa este prezentă, în diferite variante, la casele țărănești din toate regiunile țării, avînd aceeași funcție socială pe care am arătat-o la descrierea foișorului. Iar funcția socială îi este dictată de însăși structura gospodăriei țărănești romînești, străveche ca origine, și care se caracterizează prin existența mai multor clădiri (casa și acareturile) așezate în curtea largă sau chiar pe lotul de cultură. Prispa face legătura între casă și curte; de pe ea omul ține sub observație coșarul cu cereale și grajdul vitelor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Transmis inițial prin intermediul arhitecturii culte, foișorul a găsit un teren favorabil de dezvoltare în casa țărănească. În sînul țărănimii, foișorul a reprezentat și un element de diferențiere socială, fiind adoptat de pătura înstărită, la început. Mai tîrziu elemente dezvoltate ale foișorului țărănesc vor fi trecut, înavuțite, și în domeniul arhitecturii culte moderne.

Pe această bază complexă s-a dezvoltat foișorul țărănesc romînesc ca formă proprie arhitecturii noastre populare. El continuă și azi să se dezvolte, în forme schimbate, adaptate noilor condiții ale vieții sociale.

РУМЫНСКИЙ КРЕСТЬЯНСКИЙ ДОМ С ГАЛЕРЕЕЙ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Тип дома с галереей весьма распространен на территории РНР. Он встречается в большей части страны. Галерея является важным элементом классификации типов крестьянских домов; она существует в планах одноэтажных или двухэтажных домов самой старинной формы. Галерея построена по фасаду здания и богато орнаментирована. Занимаемое ею место полезно для хозяйства, особенно в знойные месяцы.

Различаем четыре основных типа галереи:

1) Первый встречается в Валахии и Олтении и отличается большой высотой;

2) Второй встречается в Молдове и северной Трансильвании; галерея невысока, т. к. она обычно пристроена к одноэтажным домам;

3) Третий тип встречается в юго-западной Трансильвании и характеризуется односкатной крышей;

4) Четвертая форма встречается в Добрудже; это южный тип с низкой черепичной крышей.

Тип галереи крестьянских домов следует связать с общими архитектурными формами балкона. Однако благодаря благоприятным условиям развития он приобрел характерные для румынского зодчества формы, отличающиеся от форм балканского образца.

LA MAISON PAYSANNE À BELVÉDÈRE CHEZ LES ROUMAINS

RÉSUMÉ

La maison paysanne à belvédère est très répandue chez les Roumains. Aussi, la rencontre-t-on dans la plus grande partie du pays. Le belvédère est un élément important pour la classification des types de maisons paysannes. Situé sur le devant de la maison, richement décoré, il apparaît dans les plus anciennes formes de plans, soit simplement à rez-de-chaussée, soit à étage. Son espace est utile au ménage, spécialement pendant les mois chauds.

On peut distinguer quatre formes principales:

1° La première est répandue en Valachie et en Olténie, et se caractérise par sa grande hauteur.

2° La seconde se rencontre en Moldavie, et au Nord de la Transylvanie et est caractérisée par son peu de hauteur, car il s'agit presque toujours de maisons sans étage.

3° La troisième forme se rencontre dans le Sud-Ouest de la Transylvanie; son élément caractéristique est le toit à pente unique.

4° La quatrième forme est celle de la Dobrogea, à l'aspect méridional, à la toiture basse, recouverte de tuiles.

Le belvédère paysan se rattache au belvédère de la grande architecture. Il s'est développé grâce aux conditions favorables, en prenant des formes spécifiquement roumaines, différentes des formes balkaniques.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ION STAN PĂTRAŞ: UN MEŞTER POPULAR DIN MARAMUREŞ *

de RADU BOGDAN

n țara noastră studiile despre meșterii populari se lasă încă așteptate. Unii istorici de artă par a se fi obișnuit cu ideea anonimatului ce trebuie să învăluie creația acestor oameni de autentică modestie, care mor fără să se gîndească la posteritatea operei lor și cu atît mai puțin la aceea a numelui. Adesea, cîteva decenii ajung să îngroape pentru totdeauna în uitare și omul și rodul geniului său.

Şi totuşi, arta meșterilor populari, ca și meșterii populari înșiși — acești păstrători și adesea creatori de tradiție națională — merită o atenție deosebită, capabilă să recunoască dincolo de aspectul pitoresc al fenomenului, de naivitatea cuceritoare și de primitivismul meșteșugului, caracterele distinctive ale unei personalități creatoare.

Există și între meșterii populari diferențieri calitative și structurale. Unii ocupă în ierarhia valorii o treaptă mai joasă, neizbutind să depășească stadiul pur meșteșugăresc și să se ridice pînă la faptul artistic. Interesul nostru față de ei se limitează la elementele etnografice pe care opera lor continuă să le ofere din belșug. Alții sînt cu adevărat artiști și creatori, aducînd prin fantezie, sensibilitate, expresivitate și cunoaștere (cunoaștere naivă, dar totuși efectivă cunoaștere) un raport substanțial la patrimoniul artei populare naționale.

Meșterul popular se exprimă cu stîngăcie dar, păstrată în limitele artei, această stîngăcie nu se transcrie în afara anumitor legi. El desenează naiv, dar nu prost, cu diformări și lacune, dar nu inexact. Spiritul său de observație e selectiv, iar darul său de sinteză e cîteodată uluitor. În simplitatea expresiei, în laconismul ei, se ascund adesea o nebănuită putere de sugestie și un dar puțin obișnuit de sezisare a esențialului.

Simțul compoziției (și în primul rînd al compoziției decorative), al echilibrului formelor, maselor și volumelor, precum și simțul armoniilor cromatice, sînt calități pe care, ca și în orice altă ramură a artei plastice, le întîlnim și la baza caracterului artistic al creației plastice populare. Cînd

* Comunicare ținută la Sesiunea științifică a Academiei R.P.R. în cadrul ședinței din 27 septembrie 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însă pe lîngă toate acestea putem recunoaște un spirit de sine stătător, original în factură și idei, capabil nu numai să perpetueze tradiția, dar și s-o îmbogățească, atunci ne aflăm fără îndoială în prezența unei individualități ale cărei resurse merită să fie studiate.

Ion Stan, poreclit încă din strămoși « Pătraș », e un meșter popular din Maramureș (născut în 1908 și absolvent a numai 4 clase elementare), care trăiește în satul său natal, Săpînța, unde cioplește și pictează de aproape un sfert de veac crucile vechiului și noului cimitir.

Crucile cioplite — și în general crucile ornamentate — sînt caracteristice mai tuturor cimitirelor maramureșene și nu numai acestora: astfel, în afara anumitor regiuni din Transilvania, numeroase așezări din Oltenia și Muntenia posedă și ele cimitire, în care întîlnim cruci, fie cioplite,fie pictate. Poate însă că mai mult decît oricare din regiunile țării, Maramureșul se bucură de tradiția cioplitului în lemn, ceea ce e explicabil dacă ținem seama că pădurile constituie avuția sa principală.

Ceea ce distinge crucile celor două cimitire din Săpînța de orice alt fenomen asemănător de pe cuprinsul țării nu este pur și simplu tehnica (sînt cioplite și totodată colorate, uneori chiar pictate), nici motivul ornamental (care folosește deopotrivă elementele figurative ca și pe cele decorativ-abstracte), ci caracterul laic al tematicii și reprezentării. Din acest punct de vedere, cele două cimitire din Săpînța, și mai ales cimitirul cel nou, prezintă un aspect cu totul neobișnuit și probabil unic la noi: pe mai fiecare din cruci este reprezentată o scenă sau imaginat un portret compozițional, care — într-un cadru laic — au menirea să evoce figura celui dispărut în funcție de ceea ce-l caracterizase în viață sau mai bine-spus, în funcție de acel element distinctiv cu care meșterul, și în general întreaga populație a satului, se obișnuise să-l asocieze. Uneori acest element este legat de felul morții celui îngropat sub cruce. Destul de rar, și mai ales în perioada activității antebelice a cioplitorului, întîlnim abateri de la această regulă, în sensul că reprezentarea este religioasă, inspirîndu-se din unele motive ale vechiului sau noului testament; dar chiar și atunci (exceptînd troița cea mare din afara zidului cimitirului și cîteva cruci vechi), o astfel de reprezentare constituie un element secundar sau în orice caz integrat unui ansamblu decorativ preponderent laic.

Este ciudat să constatăm că, în Săpînța, biserica (inițial greco-catolică, iar astăzi ortodoxă) n-a avut, din fericire, nimic de obiectat împotriva unei asemenea practici și că sătenii înșiși, au îmbrățișat cu entuziasm, ba chiar cu mîndrie, ideea unei reprezentări laice, punînd astfel încetul cu încetul, prin adeziunea lor aproape unanimă, bazele unei noi tradiții locale. Așa se face că în decurs de 25 de ani — socotiți de cînd meșterul Ion Stan Pătraș a cioplit primele sale cruci — cimitirul cel nou din Săpînța a devenit un foarte original și valoros monument de artă plastică populară.

Importanța acestuia trebuie subliniată cu atît mai grabnic cu cît, supuse intemperiilor, crucile nu rezistă timpului: în cîțiva ani coloritul dispare, iar după două-trei decenii putrezește și lemnul [1]. Astfel se și

[1] Am aflat de asemenea, de la preotul Ion Cimpeanu și de la alți săteni din Săpînța, de existența unui obicei local conform căruia în noaptea de Paști — pe pajiștea din fața bisericii — țăranii se adună în jurul focului și ard cu acest prilej crucile vechi sau deteriorate de pe mormintele rudelor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

explică de ce în cimitirul cel vechi crucile sînt foarte rare în raport cu numărul celor îngropați [1].

În cimitirul cel vechi, înmormîntările continuă și astăzi. Sătenii îl denumesc « cimitirul comunei », deosebindu-l de cimitirul cel nou. În cimitirul comunei există 37 de cruci cioplite de meșterul Stan [2]; în cimitirul cel nou sînt 95.

Cimitirul cel nou se află chiar în inima satului, la dreapta bisericii de piatră, înălțată în 1886, după pieirea secularei biserici de lemn mistuită de foc; despre aceasta amintește — fără vreo inscripție, ci doar prin simpla ei prezență — o piatră înnegrită de vremi, așezată pe locul vechiului altar, în chiar mijlocul cărării ce străbate cimitirul.

Fig. 1. Ion Stan Pătraș.

În cimitir pătrunzi dinspre răsărit, pe o poartă mare de fier care taie zidul împrejmuitor; se poate intra însă și din capătul opus, traversînd pajiștea din dreptul bisericii. Crucile te întîmpină toate cu fața spre răsărit, iar vara, cînd vegetația e bogată și mormintele sînt presărate cu flori de cîmp, cimitirul capătă o înfățișare sărbătorească și veselă, la care contribuie în însemnată măsură însăși ornamentația, de un colorit izbitor, a crucilor.

Impresia aceasta de viață, în flagrant și puternic contrast cu obișnuitul aspect funerar al unui cimitir, e întărită de tematica imaginilor de pe cruci și de versurile ce din cînd în cînd le însoțesc. Defilînd prin fața mormintelor ni se destăinuie rînd pe rînd feluritele îndeletniciri ale celor răposați, caracterul lor, virtuțile și păcatele, preferințele, sau pur și simplu ciudățeniile. Spiritul în care sînt create atît versurile, cît și imaginile, contrazice în general — prin hazul robust, prin nota vioaie și prin caracterul direct și foarte realist al evocării — sentimentul de moarte. Generațiile dispărute ale satului par să-și reia locul printre cei vii, restabilind cu aceștia un dialog numai vremelnic întrerupt.

Oierul George Pogace Stan — mort în 1956 — își duce liniștit de căpăstru calul, încărcat cu desagii de caș. E încălțat cu opinci, poartă gaci, cămașă și pieptar, iar pe cap o pălărie teșită cu boruri largi; întors pe trei sferturi către noi, îi putem citi în privire invitația mărturisită de versurile așternute cu culoare neagră dedesubtul imaginii:

« Eu și calu amîndoi
Venim cu caș de la oi
Veniț și mînca și voi ».

[1] Nu am putut identifica decît două cruci dinaintea primului război mondial.

[2] Cea dintîi cruce a meșterului Stan — datînd din 1934 — se află tot în cimitirul acesta: brațele i-au căzut iar cioplirea a fost profanată; numele răposatului și anul morții au dispărut. Alte cruci cioplite au avut o soartă asemănătoare sau au pierit cu totul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. Oier cu calul.

Chemarea aceasta e departe de a presupune un umor macabru; cioplitorul nu s-a gîndit să împrumute răposatului intenția unei poftiri pe lumea cealaltă. Intervine aici numai dorința de a ni-l sugera aievea, exprimînd, într-o formă glumeață, strictul adevăr; George Pogace Stan avea un cal cu care, coborînd de la stînă, obișnuia să-și transporte cașul; săpînțenii sînt mari iubitori de cai, iar calul e pentru ei un tovarăș; de unde și afectuoasa personificare a animalului privit ca atare, cuprinsă în formularea « Eu și calu *amîndoi* ». Versul următor e menit să precizeze conținutul desagii, altfel imposibil de dedus, pentru ca astfel să se contureze și profilul îndeletnicirilor practice ale răposatului. În sfîrșit, al treilea vers presupune o caracterizare psihologică și indică negreșit că oierul a fost la viața lui un om ospitalier.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. Țăran mulgînd oile.

Iată dar cum prin mijlocirea unei imagini plastice foarte concise, însoțită de trei scurte rînduri cu un conținut lapidar, Ion Stan Pătraş e capabil să reconstituie un portret moral și profesional în datele sale minime, dar esențiale.

Păstorul Ion Oncu Stan e reprezentat mulgîndu-și oile: pe un fond de un albastru puternic, patru oi, cu lîna albă atîrnînd bogat, se înșiruie în fața țăranului acoperindu-se în perspectivă una pe alta, în timp ce acesta, văzut din profil, cu o pălărie ciobănească pe cap, îmbrăcat cu pieptar roșu-cărămiziu, gaci albi și opinci negre, șade pe cofă și mulge animalele; un țap cenușiu privește scena cu veselie, ridicat pe picioarele dinapoi și părînd a se sprijini cu cele dinainte pe spinarea ciobanului. Un chenar, crestat în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lemn și accentuat cu culoare albă, circumscrie întreaga imagine. Lîngă latura superioară a chenarului amintit, două versuri — de asemenea săpate în lemn și colorate în alb — pun în valoare semnificația afectivă a întregului « tablou »:

« Drage mia fost în viață
Oile cu lîna crață ».

Ori de cîte ori meșterul are credința (ca și în exemplele de mai sus) că sentimentul sau ideea urmărită nu pot fi sugerate în întregime prin obișnuita reprezentare plastică figurativă, sau cînd simte pur și simplu nevoia să le sublinieze, el face apel la text (de obicei la textul rimat), invocîndu-l în sprijinul sugestiei dorite:

« Vă rog cetățeni iubiț
Impozitul săl plătiț »

scrie pe crucea lui Ion Rusu, fost perceptor în sat; și pentru că o asemenea îndeletnicire e legată de prezența scriptelor contabilicești, Ion Rusu șade la masă, cu creionul în mînă, cu o foaie de hîrtie dinainte, trăgînd ca de obicei din « sipcă » sau « șpiț », cum îi mai spun săpînțenii țigaretului.

Virtuțile casnice ale bătrînei Mărie Stan — moartă la 74 de ani — sînt și ele evocate cu ajutorul versurilor; meșterul a pus în gura femeii cuvinte pline de un terestru simț practic:

« Cît pe lume am trăit
De găini bine am grijit
De găini cu criasta mare
Că îs și mai ouătoare »

și întoarsă pe trei sferturi din profil, țăranca ne apare cu o ulcică în mînă zvîrlind de mîncare la păsări.

Imaginea de pe crucea Anuței Turda — înfățișată cu desagii de merinde pe umeri și cu un vas de metal în mînă — e la rîndul ei însoțită de versurile:

« Plec la bărbat cu gustare
Căi on om de treabă tare »,

cuvinte ce ascund, dacă e să dăm crezare meșterului, o glumeață ironie la adresa răposatei țărănci, a cărei fire cicălitoare pare să fi fost în realitate prea puțin compensată de grija purtată soțului.

Sortite să clarifice ideea prin aportul lor descriptiv sau enunțiativ, textele meșterului Stan nu se mărginesc la atît. În perfectă concordanță cu imaginile pe care le completează, ele joacă un rol important în crearea acelei puternice atmosfere de viață deja amintite. Marea lor majoritate nu privesc moartea ca un mister, ca un neant ce nu îngăduie reprezentări, ci ca o simplă trecere dintr-o existență într-alta, în care omul se înscrie cu toate vechile lui deprinderi, caracteristici și îndeletniciri. Crezător în viața de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apoi, între ceea ce a fost și ceea ce va fi, meșterul aruncă o punte, închipuindu-i pe oameni pășind peste ea cu totală dezinvoltură. De aceea, nici imaginile, nici textele nu implică în general un caracter funerar și nu se supun ritualului corespunzător. Exceptînd cazul morților de copii, ritmul și cadența versurilor — sau și numai a simplelor propoziții în proză — se sustrag obișnuitei tonalități minore. Tonalitatea nu numai că nu e stinsă, prelungă și tînguitoare, ci, dimpotrivă, e uneori de o sonoritate zgomotoasă, ca un hăulit al păstorilor, ca o izbucnire voioasă de joc. Întîlnim chiar versuri fără poezie, fără lirism, de o expresivitate aproape brutală, dar foarte revelatorii sub raportul sugestiei urmărite și întru totul conforme anumitor laturi ale psihologiei țărănești. Mihai Mogoci, vînătorul, amenință ursul cu pușca în virtutea unei sete de viață, a unei încrederi în sine și a unui sentiment de superioritate, pe care versurile de pe cruce le exprimă întocmai:

« Mă ursule fiară mare
Lasă te că ios mai tare
Mie asta îm plăcea
Cîte on urs a împușca
Si palincă tăt a bea ».

Din punctul de vedere al intenției, frazele de mai sus nu depășesc in conștiința meșterului stadiul descriptivității, al evocării prin strictă conformare la adevăr. Ceea ce a voit cioplitorul a fost — ca și în cazul oierului sau în cel al păstorului — să ne arate ce-i plăcea răposatului în viață: vînătorului îi plăcea să ucidă urși și să bea. Dincolo însă de intențiile conștiente ale meșterului, ni se dezvăluie și aici o mentalitate, o condiție psihologică și socială. Cît privește contribuția textului la crearea atmosferei funerare, ea se manifestă cîteodată prin simpla banalitate a propoziției și a faptului evocat:

« Mere cu boii la tîrg că sa gătat tot
lucrul »

sună explicativ și sec textul crestat in lemn deasupra imaginii ce-l infățișează pe Dumitru Holdiș mînîndu-și boii cu biciul.

Foarte prozaică, fraza, formulată la timpul prezent, trezește un pronunțat sentiment al obișnuitului, al faptului oarecare, ce nu tulbură cu nimic ritmul existenței cotidiene a satului: ideea de moarte e astfel complet alungată și pentru o clipă omul de sub cruce continuă să rămînă viu în conștiința celui ce-i contemplă mormîntul.

Aceste procedee de evocare, în fond voite ignorări ale morții, îmbracă uneori forme de-a dreptul optimiste și — ca și în cazul oierului ce invită lumea să se ospăteze din caș — recurg la sugestii de voioasă dărnicie, substituind ideii de moarte un puternic sentiment de vitalitate. Pe una din crucile meșterului Stan, cioplită pentru mormîntul unui țăran proprietar de livadă, se poate citi deasupra imaginii ce-l reprezintă culegînd fructele din pom:

« Veniți să culegem mere ».

Tot imagini ale vitalității sînt și cele în care țăranii apar jucînd sau veselindu-se la un pahar cu vin. Unii sînt închipuiți în atitudine de dans,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pregătiți să bată măsura cu piciorul, în timp ce întors către ei un lăutar, mic de statură, le cîntă din vioară; alții șed la masă, cu clondirul dinainte, cu fața spre noi, și închină cu paharul ridicat; cîțiva sînt reprezentați în picioare,

Fig. 4. — Țăran culegînd mere.

gata parcă de chiot și joc, dînd pe gît, fără să ne privească, ultimele picături din sticlă.

Mai complet sugerată ne apare firea unui țăran deopotrivă iubitor de vin și de lăută, reprezentat de meșter în picioare, cu paharul într-o mînă și cu vioara în cealaltă. Dedesubtul acestei imagini — despărțită de ea printr-un motiv ornamental geometric inspirat de vechile covoare maramure-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

șene — urmează o a doua, în care recunoaștem răspînditul motiv al « pomului vieții », cu Adam de o parte și cu Eva de alta, și cu șarpele, simbol al vicleniei și păcatului, încolăcit între amîndoi, pe tulpină: răposatul îndrăgea

Fig. 5. — Țăran jucînd.

femeile și știa să le cucerească cu vorbe amăgitoare. Acest detaliu, prea puțin complezent în raport cu împrejurarea în care e evocat, și-a aflat în conștiința meșterului Stan nevoia unei semnificări aluzive, metafora «pomului vieții » fiind chemată s-o ilustreze.

Într-un alt caz aluzia e mai directă și se dispensează de aportul vreunei metafore simbolice. Dispărutul era zgîrcit, da bani cu împrumut și lua

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

camătă. Putea fi văzut pe ulițele satului numărîndu-și într-una banii din portofel. Pe crucea care-i veghează mormîntul e înfățișat plimbîndu-se, cu bățul sub braț, cu un portofel într-o mînă și cu arătătorul celeilalte — îndoită din cot — întins ca pentru numărătoare.

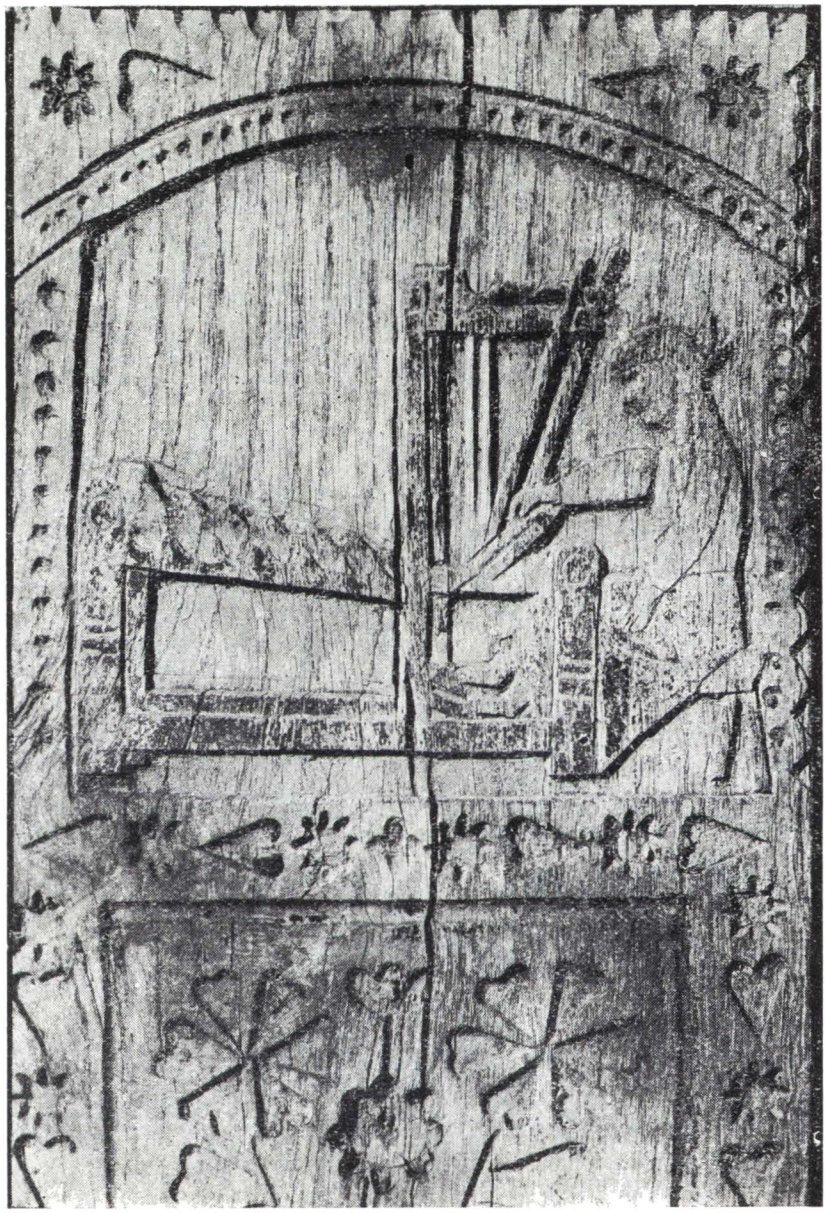


Fig. 6. — Țărancă la război.

Oameni care dănțuie, care beau, care petrec, care își socotesc averea, iubitori de joc, de vin, de femei și de bani, ce poate fi închipuit mai « laic », mai « ireverențios » și mai contrar umilinței și cucerniciei decît aceste imagini atît de ostentative prin realismul lor? Prin asociațiile pe care le trezesc în minte, prin aspectele despre care încunoștințează, prin

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

umorul lor frust și neprevăzut, ele ne captează atenția, ne distrează și ne cuceresc.

O poveste dintre cele mai hazlii este aceea a țărăncii Axene Holdiș, femeie de peste 70 de ani, care mai trăiește și azi. Temîndu-se că va rămîne

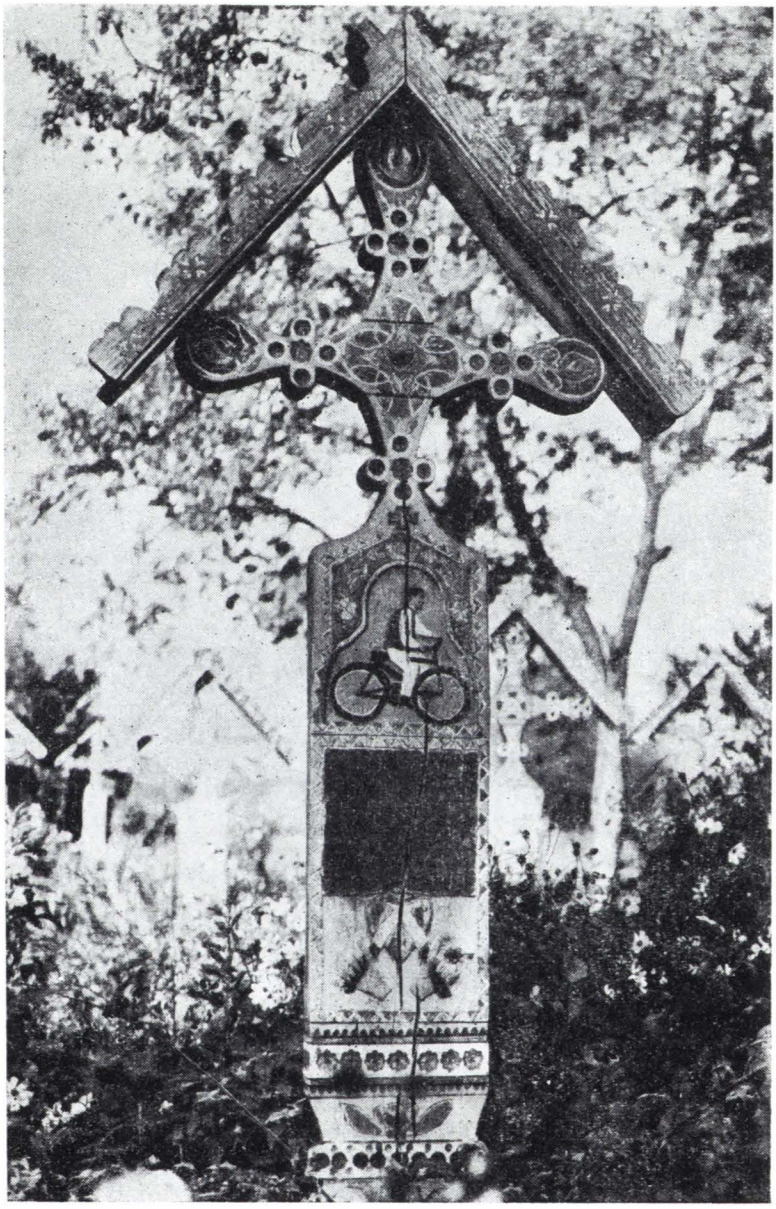


Fig. 7. — Țăran pe bicicletă.

fără cruce, întrucît nu are pe nimeni s-o pomenească după moarte, și-a comandat încă din viață una frumos împodobită, la meșterul Stan. Bătrîna e văduvă de 15 ani, dar bărbatului nu i-a pus cruce nici pînă azi. Nu se înțelegeau și la moartea soțului femeia aproape că s-a bucurat, cu atît mai mult cu cît răposatul lăsînd ceva pămînt, ea l-a putut da « în parte »,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 8. — Călăraş cu schimbul.

nemaifiind astfel nevoită să muncească, ci mulţumindu-se să trăiască din « rente ».

Pe crucea bătrînei meşterul a săpat următoarele cuvinte:

« Aci se va odihni Holdiş Axene văduva lui Rednic George Pişta ».

Nici un spaţiu nu este lăsat pentru viitoarele date de moarte. Femeia e înfăţişată, cu ironie, stînd la masă şi ospătîndu-se, iar dedesubtul imaginii, pictat cu litere negre, se poate citi:

« De cînd Pişta au murit
Eu detunci mam hodinit
Locurile în parte am dat
Si nemica nam lucrat ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — Țărancă cu copil.

Așa cum ne-o arată și exemplul de mai sus, anecdota joacă un foarte mare rol în tematica meșterului. Ea stă la baza multor imagini ce pot să pară bizare privitorului neavizat:

Un țăran avea bicicletă și se deplasa necontenit cu ea. Într-o bună zi, plecat să chefuiască la nunta din satul vecin, pieri răpus în cearta pentru o femeie. Meșterul Pătraș l-a închipuit pe bicicletă și sub inscripția funerară, ce menționează că « tînărul fecior » George Goge « a murit de moarte de cuțit », figurează motivul decorativ a două mîini dispuse simetric, cu cîte un cuțit în fiecare, încrucișîndu-se deasupra unei inimi.

Cauzele morții celor îngropați inspiră adesea tematica motivelor de pe cruci. Așa de pildă cei răpuși de boli sînt imaginați alături de felcerul care-i îngrijește, dîndu-le leacuri cu linguriță.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De obicei însă, morțile violente — cum a fost aceea a țăranului înjunghiat — par să-l fi impresionat mai mult pe meșter, determinîndu-l să le evoce. În cimitirul cel vechi se poate vedea mormîntul săteanului Mihai Mocan, împușcat în 1944 de hitleriști, ca partizan.

Pe crucea păstorului Ioan Săulic, împușcat în 1941 de hortiști, fusese cioplită inițial figura unui jandarm trăgînd cu pistolul în țăranul care-și paște turma. Ulterior, autoritățile hortiste din sat l-au silit pe meșterul Stan să înlăture orice aluzie la faptele petrecute. Astăzi, pe cruce nu mai apare decît țăranul — închipuit din profil — în mijlocul turmei; totuși, la o cercetare atentă se recunosc urmele și conturul vechii figuri.

Mai apar uneori pe cruci imaginile celor loviți de trăznet sau « tîlniți de fulger », cum glăsuiește inscripția funerară; aceștia sînt înfățișați la munca cîmpului, fie în picioare, cu o sapă în mînă, fie aplecați peste coasă; din înaltul cerului un « sfîntu Ilie » înaripat « dă cu fulgeru », slobozindu-l dintr-o mătură asupra bietului țăran. Asemenea reprezentări emoționează prin comicul lor involuntar, prin stîngăcia lor grotescă, prin limbajul colorat și atît de pitoresc al textului însoțitor.

Pentru Ion Stan Pătraș — ca și pentru ceilalți țărani în general — moartea e o manifestare a inexorabilului, căreia omul i se supune neavînd încotro.

« *Dumitre feciorii meu* »

i se adresează (prin gura meșterului) Toader Stan fiului său, cu care zace sub aceeași cruce:

« *Poatea șau vrut D-zeu*
Să vii în mormîntu meu »

și continuă aproape bucuros, condiționîndu-și chemarea în funcție de comportarea morală de care cel dispărut va fi dat dovadă în viață:

« *Vino Dumitre cu mine*
Deai făcut pe lume bine
Si cu troița ce o ai
Ne a fi bună ăn rai ».

« Poate așa a vrut D-zeu » se referă la caracterul inexorabil al morții, și e exprimat în următoarele cuvinte pe care meșterul le-a săpat sub chipul de grotescă expresivitate al acesteia, de pe troița cea mare din mijlocul satului, lîngă intrarea în cimitir:

« *Eu sunt mai tare ca tine*
Uită-te bine creștine
Eu sunt urîta moarte
Pe rînd voi duce pe toate ».

Moartea, « urîta moarte », va fi deci primită cu resemnare, dar, ciudat și în totală contrazicere cu tonul cumplit al evocării de adineauri, din această resemnare pare să fi pierit în general orice umbră de tristețe (cum s-a putut observa de altfel în mai toate exemplele de pînă acum), ba, uneori, cel ce

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 10. — Copil jucîndu-se cu pisica.

a răposat e gata să-şi vestească sosirea pe tărîmul celălalt printr-un jovial strigăt de salut:

« Fraţi vă zic odihnă mare
Am venit şi eu călare
Lîngă voi, lîngă cărare »

exclamă Nofor Dumitru Pop — în imaginea de pe cruce — săltîndu-se în şa şi strunind dîrlogii calului ce pare că-l poartă dintr-o lume într-alta. Cei cărora ţăranul li se adresează atît de cordial sînt într-adevăr fraţii lui, morţi mai de mult şi îngropaţi la marginea cărării în cimitir.

Cu un salut ne iese înainte şi George Stan Petrenjel. De astă dată, meşterului nu i s-au mai părut necesare versurile: ţinîndu-şi calul de căpăstru,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

personajul, în picioare, e cu fața spre noi, și ne salută foarte amical scoțîndu-și pălăria.

Foarte rar moartea e întîmpinată cu regrete, dar chiar și atunci ele nu se leagă propriu-zis de faptul încetării din viață, ci de nevoia părăsirii a ceva ce în lumea aceasta îi fusese răposatului deosebit de drag:

« Dragi mi-a fost meri a trăta
Mi-a fost musai a lăsa!! »

ne mărturisește cu nostalgic umor țăranul Ion Piroș Stetca, în timp ce — ațintite pe cruce — privirile noastre îl surprind sub mărul din grădină în coroana căruia își agită cercetător bățul.

Toader Finta își mînă boii înjugați la carul cu fîn. E desculț și particularitatea aceasta nu-i întîmplătoare; dintr-o ciudățenie a firii, Toader Finta n-a purtat niciodată opinci; țăranii care se opresc uneori în fața imaginii relevă imediat amănuntul, încîntați de faptul că Toader al lor îi întîmpină după moarte exact așa cum îl știuseră și în viață; iar Toader, întors pe trei sferturi către boi, ține totuși să le amintească oamenilor:

« Cît pe lume am trăit
Numai boii am iubit
Dar și cînd mam mîniat
Si boii iam înjurat
Lupii să vă fi mîncat! »

pentru a încheia cu același regret ca și îngrijitorul de mere:

« Dar moartea la ia ma tras
Boii de mine o rămas... ».

Într-o singură împrejurare imaginile și versurile de pe cruce poartă cu sine o duioasă tristețe, exprimată discret, cu o uimitoare delicatețe de sentiment: cînd este vorba de copii, fie că aceștia au murit, fie că au rămas orfani.

Pe crucea fetiței (de trei ani) Ileana Steț, reprezentată în picioare, cu o căldărușă în mînă, îmbrăcată în rochiță cu floricele albastre, și c-o fundă roșie prinsă în păr, se pot citi aceste versuri de gingașă și tandră consolare în care tragicul se împletește cu candoarea:

« Mamă mult plîngi după mine
Nu mă plînge că mi bine
Aici mi bine să știi
Numa zbor cu îngerii ».

Finețea sentimentului și sobrietatea cu care e exprimat ne izbesc și în versurile ce împodobesc crucea copilului Dumitru Stan; din doi frați gemeni, unul a murit curînd după naștere; pe fondul roșu, delimitat de conturul pictat al unei inimi, meșterul îi reprezintă pe amîndoi în fașă: pe cel decedat cu aripioare, pe celălalt fără; dedesubtul acestei simple și desăvîrșite sinteze imagistice, scrie cu litere negre:

« Doi frați gemeni mititei
Vă uitați bine la ei
Unu a rămas de trai
Si Dumitru o mărs în rai ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu mai puțin gingașe, din punctul de vedere al expresiei și sentimentului, sînt cele două versuri de pe crucea Ilenei Stetca. Imaginea cioplită ne arată o țărancă cu copilul în brațe, dar meșterul a simțit nevoia cuvintelor pentru a sublinia semnificația tragică a morții acestei femei:

« Dragul mamii Dumitraș
Te am lăsat mititelaș »

glăsuiesc versurile, cuprinzînd în puținul lor o complexitate de simțire admirabil exprimată, în ciuda naivității și chiar a banalității mijloacelor literare.

Autorul versurilor e de obicei Ion Stan Pătraș. Cunoaștem totuși un caz în care ele au fost împrumutate unui bocet, auzit în sat la o înmormîntare. Tragica lor frumusețe, scînteiere a geniului popular, n-a scăpat cioplitorului, care a știut să se folosească de ele dînd glas — în numele fetiței Maria Stan pe a cărei cruce le-a scris — unui sentiment de profundă melancolie:

« Moarte rea cu urît nume
Tînără mai dus din lume
Mai luat fără de rînd
Si mai băgat în pămînt ».

Sentimentul gingaș cu care meșterul Stan întîmpină moartea unui copil străbate deopotrivă cuvintele scrise și imaginile plastice. Mai totdeauna copiii sînt înfățișați sub chipul unui înger, simbol al purității și nevinovăției. Deși nu lipsită de un anumit potențial sugestiv, o astfel de reprezentare rămîne totuși convențională și foarte limitată ca efect; de aceea, meșterul preferă uneori să-i reprezinte pe copii jucîndu-se și izbutește să creeze imagini surprinzătoare prin delicatețea și căldura sentimentului. Este cazul crucii micului George Turda, unde copilul apare jucîndu-se cu pisica; aceasta răspunde îmbierilor lui întinzîndu-i lăbuța cu o mișcare plină de gingaș umor.

Nu este necesar să insistăm asupra semnificației tuturor imaginilor cioplite de meșterul Pătraș. Ele sînt foarte variate, începînd cu cele care nu-și propun să-l evoce pe dispărut altcum decît prin amintirea virtuților sale casnice sau profesionale și sfîrșind cu cele de un pronunțat caracter anecdotic, în care numărul sporit al elementelor figurative și literare concurează la crearea unui tablou moral complex. Din tot ceea ce am descris pînă acum s-a putut însă observa cît de bogat este registrul sugestiv al meșterului Stan și cît de nuanțată e gama expresiei sale afective. Departe de a semăna unele cu altele, în marea lor majoritate imaginile se impun cu necontenită prospețime, mereu surprinzătoare, mereu emoționante. Între hazul robust, țărănesc, îndeobște sfidător al ideii de moarte, și duioșia candidă, de un delicat și melancolic lirism, cu care aceeași idee e uneori asociată, sensibilitatea lui Ion Stan Pătraș evoluează cu o neașteptată dezinvoltură. Dacă adăugăm la aceasta puterea lui de sinteză, observația exactă și atît de pronunțatul realism al viziunii — îmbibată de spirit practic și continuu înclinată spre concret, spre tot ceea ce e lesne și clar reprezentabil — înțelegem de ce imaginile de pe crucile cimitirelor din Săpînța izbutesc să evoce viața unui sat întreg, cu specificul oamenilor săi și cu numeroasele lor atribute psihologice și sociale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ИОН СТАН ПЭТРАШ — НАРОДНЫЙ МАСТЕР ИЗ МАРАМУРЕША

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На севере РНР, в селе Сэпынце в Марамуреше есть кладбище; на деревянных крестах этого кладбища, расписанных народным мастером Ионом Станом Пэтрашем, видны образные сюжеты, сопровождаемые иногда стихами, целью которых является вызвать в памяти личность покойника в зависимости от того, что характеризовало его при жизни, будь то его профессия или домашние занятия, добродетели или пороки, а иногда просто того или иного рода странности. Как рисунки крестов, так и стихи носят мирской реалистический характер, нередко ярко выраженный, так что перед зрителем проходит все, что характерно для населения этой местности с психологической и социальной точки зрения. На этих рисунках можно видеть крестьян пьющих, танцующих, курящих, веселящихся или занятых полевыми работами и уходом за скотом, косящих, погоняющих волов, ведущих под уздцы лошадей или доящих овец. Женщины, вообще, изображены за домашними занятиями: они месят тесто, кормят птицу, ткут, прядут шерсть, кормят грудью.

Указанное явление интересно своей оригинальностью и своим комплексным характером; отсюда сами собой вытекают выводы в этнографическом, психологическом, социальном и художественном плане. Вырезанные в виде барельефов и раскрашенные рисунки обнаруживают чувство композиции и равновесия, наблюдательность и способность синтезировать, а также явно выраженное декоративное чутье. Стихи нередко отличаются литературными достоинствами и полны чувства, охватывая, как и картины, богатую гамму нюансов от здорового крестьянского юмора до самых тонких оттенков трогательной нежности.

Ион Стан Пэтраш — истинный артист, кругозор которого фактически выходит за пределы строгих рамок народного искусства. Сегодня ему 51 год, и он не получил никакого другого образования, кроме 4 классов начальной школы, которую он посещал в своем родном селе. Главная его деятельность посвящена не резьбе, а сельскохозяйственным работам.

ION STAN PĂTRAŞ: UN MAÎTRE-ARTISAN POPULAIRE DE LA RÉGION DE MARAMUREŞ

RÉSUMÉ

A Săpînţa, village du Maramureş, dans le Nord du pays, il est un cimetière dont les croix, sculptées et peintes par l'artiste populaire Ion Stan Pătraş, sont ornées de motifs symboliques, parfois accompagnés de vers, destinés à évoquer la personnalité du défunt dans ce qui l'avait caractérisé pendant son existence: profession, occupations domestiques, vertus ou vices, et mêmes certaines singularités. Images et vers ont un caractère laïque, d'un réalisme prononcé, et font défiler devant les yeux du spectateur les attributs psychologiques et sociaux de toute une population. On trouve représentés, sur ces croix, des paysans en train de boire, de danser, de fumer ou de se divertir, ou encore se livrant aux travaux de la terre et de l'élevage du bétail; on les voit courbés sur leur faux, conduisant leurs bœufs, tenant le licou de leurs chevaux ou trayant les brebis. Les femmes sont généralement figurées vaquant aux labeurs du ménage: pétrissant la pâte, nourissant la volaille, filant, tissant, ou encore allaitant leur enfant.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le cas est fort intéressant, tant par son originalité que par son caractère complexe d'ordre ethnographique, psychologique, social et artistique. Les images sculptées en bas-relief et coloriées, témoignent du sens de la composition et de l'équilibre, d'esprit d'observation et de synthèse ainsi que d'un talent décoratif exceptionnel. Les vers ne manquent pas de qualités littéraires, ils sont pleins de sentiment et, tout comme les images, embrassent une gamme étendue de nuances, du robuste humour paysan à la tendresse la plus délicate et la plus subtile.

Ion Stan Pătraş, cet artisan de village, est un artiste authentique, dont la vision dépasse l'horizon de l'art strictement populaire. Il est âgé aujourd'hui de cinquante et un ans et n'a d'autre instruction que celle qu'il reçut à l'école primaire de son village natal. Sa principale activité est consacrée, non pas à la sculpture, comme on pourrait le croire, mais aux travaux des champs.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MEDIEVALĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DATE NOI CU PRIVIRE LA EPITRAHILUL DE LA ALEXANDRU CEL BUN

de MARIA-ANA MUSICESCU

Descoperirea epitrahilului de la Alexandru cel Bun — poate cea mai veche broderie religioasă moldovenească cunoscută [1] — se datorează unei simple întîmplări. Puținele date legate de aceasta rămîn, în stadiul actual al cunoștințelor, singurele mărturii referitoare la soarta în timp a acestei broderii.

În anul 1912, la mănăstirea sf. Nicolae de la Staraia Ladoga, epitrahilul ce face obiectul acestei cercetări urma să fie pus pe foc, împreună cu un număr de alte piese de broderie, prea deteriorate pentru a mai putea folosi. Legate laolaltă broderiile, împreună cu epitrahilul, au scăpat de la foc datorită curiozității și priceperii lui F. M. Morozov, delegat al Muzeului Ermitaj pentru achiziționarea de obiecte de veche artă rusă. Faptul se datorește, după spusele lui F. M. Morozov, celor două portrete și inscripției pe baza cărora se putea determina proveniența și totodată venerabila vechime a epitrahilului. F. M. Morozov a dus broderia ce ne interesează la Petersburg, dînd-o în păstrarea muzeului Lavrei sf. Alexandru Nevski de unde, în 1916, a trecut în colecțiile Ermitajului. La reorganizarea după Revoluție a acestui muzeu, epitrahilul nu a mai putut fi găsit [2].

Prima știre, încă inedită, despre epitrahilul de care ne ocupăm ne-o dă mitropolitul Visarion al Moldovei care a dat o transcriere a inscripției votive [3]. Faptul este important deoarece dovedește existența în Moldova (la Suceava sau la Neamț) a epitrahilului, în secolul al XVII-lea.

[1] Tot atît de vechi, sau poate chiar mai vechi, poate fi epitaful din 1428, aflător la Lvov, pentru care vezi C. Bobulescu, *Pentru pomenirea lui Alexandru cel Bun...* Chișinău, 1934, p. 65—74 (cu o ilustrație); E. Turdeanu, *La broderie religieuse en Roumanie. Les épitaphioi moldaves au XV-e et XVI-e siècles*, Buc. 1941, p. 203—204 și pl. III (extras din *Cercetări literare*, IV, 1946, cu precizarea datei).

[2] Făcînd în toamna anului 1957 cercetări în U.R.S.S., am avut prilejul să cunosc pe F. M. Morozov, de la Muzeul Ermitaj din Leningrad, de la care am detaliile de mai sus.

[3] Al. Elian, *Bizanțul și Moldova în secolul al XV-lea*, în vol. *Ștefan cel Mare și cultura moldovenească a sec. XV* (în curs de apariție). Mulțumim pe această cale prof. Elian că ne-a permis să facem uz de informația atît de interesantă pe care încă nu a publicat-o.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prima ştire tipărită — laconică şi pur informativă — cu privire la descoperirea acestui epitrahil ne-o dă Nicolae Iorga în comunicarea făcută Academiei Romîne la 1 februarie 1913[1]: « În lădiţa mănăstirii sf. Nicolae din Ladoga Veche, în părţile Novgorodului, s-a găsit epitrahilul păstrat azi în muzeul Lavrei sf. Alexandru Nevski din Petersburg, după care dăruieşte Academiei o fotografie D-l Pavel Gore... ». Fotografia cuprinzînd doar portretele donatorilor şi două medalioane mărturiseşte interesul strict documentar pe care îl acordă broderiei Pavel Gore. Pe marginea acestei fotografii face N. Iorga primele consideraţii de caracter istoric, schiţînd totodată portretul fizic al lui Alexandru şi al soţiei sale Marina, aşa cum apar ei din cele mai vechi portrete moldoveneşti ce ni s-au păstrat. Analizînd inscripţiile ce însoţesc chipurile domnului şi al soţiei sale, N. Iorga face şi unele considerente de istoria culturii.

Fotografiile de ansamblu şi detaliu ce însoţesc acest articol — copii după clişeele făcute înainte ca epitrahilul să fi intrat în păstrarea mănăstirii sf. Alexandru Nevski — mi-au fost dăruite de însuşi F.M. Morozov, datorită amabilităţii căruia avem prilejul de a cunoaşte, în sfîrşit mai bine, această piesă atît de importantă pentru istoria artei vechi romîneşti [2].

STADIUL ACTUAL AL CERCETĂRILOR

Pe baza unicei fotografii de detaliu publicate s-au întreprins totuşi o serie de cercetări şi s-au emis unele ipoteze cu privire la tipul, data şi originea epitrahilului de la Alexandru cel Bun. O sumară prezentare a acestora ni se pare totuşi necesară, nu numai pentru a cunoaşte problemele pe care le-a ridicat această piesă de broderie, ci şi pentru a încerca, în concluzia acestui studiu, o revizuire a soluţiilor propuse pînă acum.

În comunicarea făcută Academiei în 1913, N. Iorga indică problemele de bază pe care le pun, pe de o parte portretele lui Alexandru cel Bun şi al soţiei sale Marina, pe de alta, textul grecesc care le însoţeşte şi anume: data la care broderia a putut fi executată; locul unde a fost lucrată; problemele de istoria culturii pe care le ridică costumul în care apar voievodul şi doamna şi inscripţia în litere greceşti.

După N. Iorga, prin prezenţa doamnei Marina, cu care voievodul era căsătorit încă din 1421 cînd se naşte Petru Vodă, dar mai ales prin titlul de αὐτοκράτορ şi αὐτοκρατόρησσα cu care textul învesteşte pe donatori, data execuţiei epitrahilului poate fi delimitată între 1424, cînd « Alexandru Vodă începu, sub înrîurirea legăturilor sale bisericeşti cu Bizanţul şi a trecerii pe la el a lui Ioan al VIII-lea, în 1424, să vorbească de « autocraţia » sa neatîr-

---

[1] N. Iorga, *Patrahirul lui Alexandru cel Bun, cel dintîi chip de domn romîn*, în *Anal. Acad. Rom.*, mem. secţ. ist. seria II, vol. XXXV, 1913, p. 1—3.

[2] Pentru atitudinea colegială pe care prin acest gest a arătat-o faţă de istoricii de artă romîni şi totodată pentru amabilitatea cu care ne-a dat toate informaţiile, mulţumim pe această cale lui F. M. Morozov.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nată de Polonia »[1] și anterior anului 1431, « sfîrșitul domniei lui Alexandru cel Bun » [2].

Pentru datarea epitrahilului, cunoașterea lui mai amănunțită nu aduce elemente noi. În schimb, o observație a lui I. Minea[3] ne permite să restrîngem, întrucîtva, limitele epocii în care broderia a putut fi executată. I. Minea observa că data ultimei căsătorii a lui Alexandru cel Bun trebuie să fie ulterioară primei menționări în documente a lui Ştefan (30 ianuarie 1425), despre care știm că era fiul doamnei Stanca (după letopisețul zis de la Bistrița) sau Stana (după pomelnicul bistrițean). Pe de altă parte, prima mențiune în documente a lui Petru, fiul Marinei, este din 1428 (decembrie). O mai mare precizie putem aduce față de cele arătate de I. Minea dacă ținem seama de faptul că Marina este pentru prima oară menționată ca doamnă într-un document din septembrie 1427 [4]. În consecință, avem ca termen *a quo* anul 1425 și ca termen *ante quem* data de 1 ianuarie 1431.

Dacă această broderie a fost executată în Moldova sau la Constantinopol, e o întrebare care îl face pe Iorga să ezite și, din această pricină, să pună toate ipotezele fără să tragă însă o concluzie definitivă. În comunicarea din 1913 el ne spune: « chipul domnului și soției sale nu se puteau ști acolo (la Constantinopol) și « patrahirul » a fost făcut de « meșteri de țesătură » veniți de la Bizanț »[5]. Mai tîrziu [6] Iorga aduce în sprijinul tezei că epitrahilul ar fi fost lucrat de un romîn, un important argument filologic și anume grafia greșită în limba greacă a numelui voievodului, scris Αλεξανδρου în loc de Αλεξανδρος, ceea ce implică scrierea de către o persoană care nu știa grecește. Argumentul, deși important, nu este de neînlăturat: broderia putea fi executată de un grec, care a scris numele fonetic, așa cum îi era dictat.

Într-o comunicare la Academie [7], N. Iorga pare a se îndoi de cele arătate mai sus, căci din motive ce se vor vedea mai departe, el socotește că « pentru portretele părechii domnești din Moldova, lucrate la Constantinopol — ca și ms. de la Oxford de altfel — se urma o veche tradiție » [8]. Această afirmație n-a mai fost susținută de nici unul dintre cei care s-au ocupat ulterior de acest epitrahil [9].

Costumul — reprezentarea de pe epitrahil fiind unicul document în această privință, rămas din acea vreme — îl preocupă pe N. Iorga în mai multe rînduri. «În deosebire de cei munteni ... domnul moldovean nu

---

[1] N. Iorga, *op. cit.*, p. 2.

[2] P. P. Panaitescu, *Alexandru cel Bun, La cinci sute de ani de la moartea lui*, Buc., 1932, p. 55; N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, Buc., 1936, p. 19.

[3] I. Minea, *Pomelnicul mănăstirii Bistrița*, în *Cercetări istorice*, VIII—IX, 1932—1933, nr. 1, p. 69, nota 4.

[4] M. Costăchescu, *Documente moldovenești înainte de Ştefan cel Mare*, I, Iași, 1931, nr. 62, p. 190.

[5] N. Iorga, *Patrahirul...*, p. 3.

[6] N. Iorga și G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 49.

[7] N. Iorga, *În jurul pomenirii lui Alexandru cel Bun*, în *Anal. Acad. Rom.*, mem. secț. ist., seria III, tom. XIII, mem, X și extras, Buc., 1933, p. 101.

[8] E. Turdeanu, studiind textul grecesc din acest manuscris, a ajuns la concluzia că el este scris într-o epocă mult mai recentă. V. E. Turdeanu, *The oldest illuminated moldavian Ms.*, publicat în *The Slavonic in East European Review*, XXIX (1951), p. 456—469.

[9] În ultima sa lucrare în care se ocupă de acest epitrahil, *Les arts mineurs*, II, p. 19—20, N. Iorga nu mai revine asupra problemei locului unde s-a lucrat broderia.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poartă coroană ci o pălărie... asemenea întru toate cu aceia pe care o poartă, în medalii, împăratul bizantin Ioan al VIII-lea. Pălăria doamnei — cu pene pare că — e ca a jupîneselor ctitore în mănăstirile bucovinene din veacul al XVI-lea »[1]. În comunicarea amintită[2] din 1933, costumul lui Alexandru prilejuiește lui N. Iorga o analiză comparativă mai detaliată, cu interesante trimiteri la alte portrete, nu numai bizantine ci și occidentale. Mai tîrziu,[3] în ce privește pălăria purtată de Alexandru cel Bun, N. Iorga adăuga mențiunea că tipul ei se regăsește și în Franța lui Ludovic al XI-lea.

Recent, costumul celor doi donatori a făcut obiectul unor ample și amănunțite analize[4], documentate cu un număr important de ilustrații ce vădesc larga răspîndire — în Bizanț ca și în Apus — a costumului purtat de Alexandru cel Bun, spre deosebire de cel al doamnei Marina care ar fi de tradiție pur bizantină. Acest studiu — cu excepția cîtorva detalii asupra cărora vom reveni în concluzii — închide, pentru moment, problema costumului, cu importantele sale implicații comparative.

Nu ne vom opri asupra problemelor de istorie pe care le ridică N. Iorga, cu privire la originea doamnei Marina[5] și nici asupra atît de importantelor probleme ale legăturilor Moldovei sub acest domn cu Bizanțul și cultura grecească pe care le discută N. Iorga[6] și E. Turdeanu[7], acesta din urmă reluînd în parte, părerile lui N. Iorga. Aceste probleme vor fi cercetate pe scurt în concluziile lucrării de față, pe baza cercetărilor recente în acest domeniu.

Studiul lui E. Turdeanu asupra epitrahilelor moldovenești[8] ca și mai recent cercetările de detaliu stilistic ale lui G. Millet[9] se opresc mai puțin, cum era și normal, dată fiind cunoașterea atît de fragmentară a broderiei de care ne ocupăm, asupra analizei epitrahilului însuși, cît asupra tradițiilor artistice care leagă epoca lui Alexandru cel Bun de cea a lui Ștefan cel Mare și de cea a urmașilor săi din secolul al XVI-lea. Concluzia la care ajungea E. Turdeanu, în ceea ce privește epitrahilul de la Alexandru cel Bun, și anume că el « a rămas pentru multă vreme o piesă unică, iar înnoirea ce s-a produs în a doua jumătate a secolului al XV-lea nu îi datorește nici o inspirație »[10], apare — dacă ne gîndim că este rezultatul unei analize parțiale — îndoielnică. Studiul lui E. Turdeanu rămîne însă foarte folositor pentru considerațiile de iconografie și stil pe care autorul le face asupra unui alt epitrahil de același tip — cel cu portretele lui Ștefan cel Mare și Alexandru, fiul său — considerații în mare parte valabile, după cum vom vedea, și pentru epitrahilul ce studiem.

---

[1] N. Iorga, *Patrahirul...*, p. 1.

[2] Idem, *În jurul pomenirii...*, p. 10–11.

[3] Idem, *Les arts mineurs,...*, p. 19–20.

[4] C. Nicolescu și Fl. Jipescu, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova, sec. XV–XVI*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1957, nr. 1–2 p. 139–147.

[5] N. Iorga, *În jurul pomenirii...*, p. 8–10.

[6] *Ibidem*, p. 6–8.

[7] E. Turdeanu, *La broderie religieuse en Roumanie. Les étoles des XV-e et XVI-e siècles*, extras din *Buletinul Institutului romîn din Sofia*, anul I, 1941, p. 7–12.

[8] *Ibidem*.

[9] G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Texte et album, fasc. 10, Paris, 1947, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes. Sciences religieuses, volum LV, p. 6–7.

[10] E. Turdeanu, *op. cit.*, p. 18: « L'étole d'Alexandre resta pour longtemps une pièce unique et le renouveau qui se produisit dans la deuxième moitié du XV-e siècle, ne lui est redevable d'aucune inspiration».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

G. Millet[1], cel dintîi, grupează laolaltă cele patru epitrahile cu scene (sărbători): cel de care ne ocupăm aci, un epitrahil de la Vatopedi şi epitrahilul de la Bistriţa (considerate toate trei ca aparţinînd artei moldoveneşti din epoca lui Alexandru cel Bun)[2] şi cel de la Ştefan cel Mare, făcînd o comparaţie a iconografiei şi ornamenticii lor.

Asupra părerilor lui E. Turdeanu şi G. Millet, vom reveni, atît în cursul analizei, cît şi în concluziile articolului de faţă.

DESCRIEREA EPITRAHILULUI

1. *Iconografia*. Broderia de la Alexandru cel Bun, de care ne ocupăm aici (fig. 1), face parte — după cum se ştie, de altfel — din categoria epitrahilelor ornamentate cu scene reprezentînd ciclul marilor sărbători. Din acest punct de vedere, el formează, cum spuneam, un grup cu cel de la Vatopedi, cu cel de la Bistriţa şi cu cel de la Putna[3], aceste trei din urmă nedatate, dar aparţinînd, probabil toate secolului al XV-lea.

Deşi nu avem dimensiunile, putem deduce, prin comparaţie cu epitrahilele menţionate mai sus, că el trebuie să fi avut aproximativ 1,50 m lungime şi 0,12 m lăţime[4]. Epitrahilul era — probabil — format din două bucăţi, deoarece tangenţial cu marginea dreaptă a medalionului aşezat în mijlocul spatelui (cuprinzînd tronul Hetimasiei), se vede o linie despărţitoare, care întrerupe atît cercul medalionului cel mic, cît şi gîtul balaurului aşezat la baza acestui medalion.

În afară de cele două medalioane cunoscute, care încadrează scenele reprezentînd în dreapta « Înălţarea » şi în stînga « Coborîrea sf. Duh », epitrahilul cuprinde încă 14 asemenea medalioane (în total 16 medalioane mari, cîte opt pe fiecare fîşie), legate între ele prin medalioane mici, al căror diametru pare să reprezinte ceva mai puţin decît jumătate din cel al medalioanelor mari. În mijlocul răscroielii gîtului, încă un medalion (al 17-lea), avînd de o parte şi de alta două medalioane mici, formează punctul de plecare, de la care se desfăşoară, pe cele două fîşii ale epitrahilului, scenele ce-l ornamentează.

---

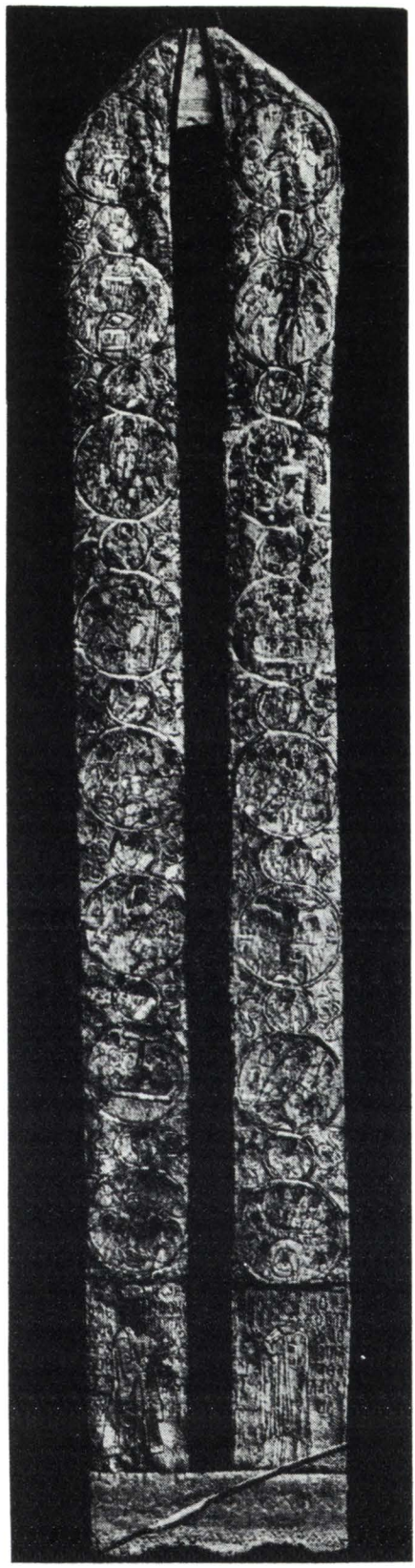
[1] G. Millet, *op. cit.*, fasc. 2, p. 6—13.

[2] Nu putem şti în momentul de faţă dacă acesta din urmă provine de la Bistriţa olteană sau de la cea moldovenească. Gr. G. Tocilescu, sub a cărui direcţie a intrat broderia în Muzeul de antichităţi, nu dă nici în *Catalogul Muzeului naţional din Bucureşti*... Buc., 1906, p. 106, nr. 37, nici în vreo altă lucrare, vreo indicaţie în această privinţă. G. Balş, în *Exposition d'art roumain ancien et moderne*, în *Catalogue des œuvres exposées*, Paris, 1925, dă ca loc de provenienţă mănăstirea Bistriţa (Vîlcea) (nr. 52). Aceeaşi provenienţă olteană îi este atribuită şi epitrahilului în *Catalogul expoziţiei de argintării, broderii şi ţesături din Ţara Romînească, secolul XVI—XVIII*, iunie-septembrie, 1956, p. 17. G. Millet, fără a discuta problema, îl consideră nu numai ca provenind de la Bistriţa moldovenească, ci chiar ca un dar al lui Alexandru cel Bun către această ctitorie a sa. În cursul lucrării vom reveni asupra acestui punct.

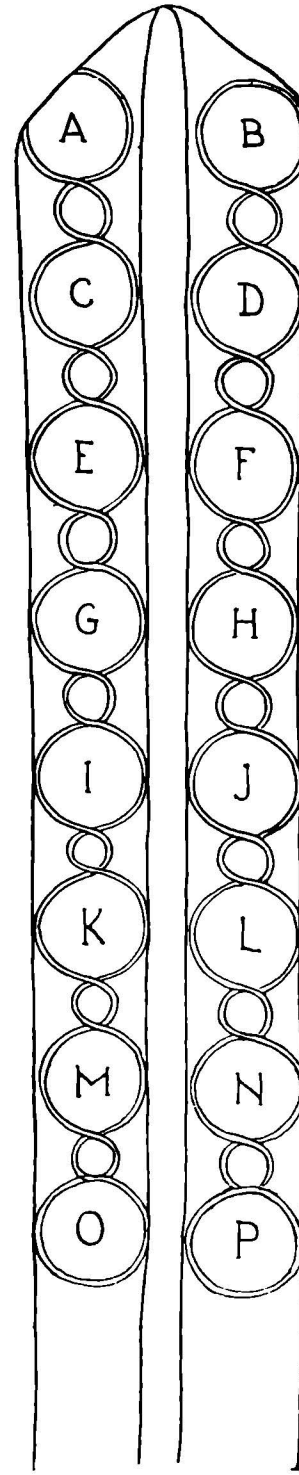
[3] G. Millet, *op. cit.*, fasc. 1, pl. IX—XII (Vatopedi), pl. XIII—XVII (Bistriţa), pl. XVIII—XX (Putna) şi fasc. 2, p. 6—13 (explicaţiile cu privire la ele); pentru ultimul vezi şi O. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, atlas, Paris, 1925, pl. XLVII (nr. 96), XLVIII şi XLIX (portretele) şi E. Turdeanu, *Les étoles*, p. 23—31, pl. I—VI.

[4] G. Millet, *op. cit.*, fasc. 2, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



a



b

Fig. 1.— Epitrahilul de la Alexandru cel Bun.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Impresia de ansamblu pe care o dă broderia este de mare sobrietate. Din păcate, nu putem ști în ce măsură bogăția materialului cu care a fost cusută — aur și mătase colorată — putea s-o apropie de somptuozitatea pe care o aveau în genere toate obiectele de cult în evul mediu și, cu atît mai mult, daniile voievozilor către ctitoriile lor. Precumpănirea figurativului — scene în medalioanele mari, figuri de sfinți în cele mici — față de decorativul aproape inexistent (de o parte și de alta a medalioanelor mici, umplînd spațiul gol dintre cercurile mari și marginea broderiei, cîte un balaur cu corpul înlănțuit formînd o inimă) este caracteristică nu numai broderiilor veacului al XV-lea, ci și picturii ce ne-a rămas din această epocă. Un studiu evolutiv al broderiilor de artă veche moldovenească vădește limpede trei etape de viziune plastică: precumpănirea figurativului față de decorativ, caracteristică secolului al XV-lea, pînă către sfîrșitul său, cînd avem a face cu perfectul echilibru între cele două elemente; precumpănirea ornamentalului începînd cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, intensificată în secolul al XVII-lea; dispariția aproape completă a figurativului în secolul al XVIII-lea. Din acest punct de vedere, epitrahilul de la Alexandru cel Bun este piesa cea mai reprezentativă pentru etapa începuturilor artei moldovenești.

Procedînd la analiza iconografică a scenelor brodate în interioarele medalioanelor mari, constatăm că, în afară de cele 16 praznice, pe care le vom cerceta pe rînd, medalionul central cuprinde *Tronul Hetimasiei* (fig. 2). Începînd cu această simplă reprezentare, se poate constata caracterul primitiv al execuției, dar totodată efortul meșterului de a transpune, cît mai exact și cît mai clar, ceea ce avea de reprezentat. Figurația cuprinde tronul (aci sub forma unui taburet, cu o spetează între doi montanți ce o depășesc ca înălțime), parțial acoperit cu un ștergar pe care este așezată cartea, în spatele tronului înălțîndu-se o cruce cu două brațe, dintre care, pe cel de sus, se află așezat un porumbel. Această reprezentare se găsește totdeauna în scena *Judecății din Urmă*, nelipsită în pictura bisericilor noastre. Toate reprezentările Hetimasiei, zugrăvite începînd din secolul al XV-lea, rămîn identice — cu excepția Tronului adesea asemănător în pictură cu o mobilă gotică — cu aceasta cea mai veche figurare moldovenească a ei de pe epitrahil.

Cu *Buna Vestire* (fig. 3), brodată în interiorul primului medalion din dreapta [1] celui în care e cuprinsă Hetimasia, începe ciclul praznicelor. Scena are ca fundal un simplu zid de incintă, cu o fereastră la mijloc, și un acoperiș cu un turnuleț; pe primul plan, în dreapta, apare îngerul, oprit parcă din zbor, cu un genunchi îndoit, cu aripa desfășurată, cu mîna dreaptă întinsă în imuabilul gest de binecuvîntare, iar în stînga Maica Domnului, avînd un aer de « statuie antică » cum spune G. Millet [2], în picioare în fața unui scaun, strîngîndu-și cu dreapta maphorionul peste umărul stîng, în timp ce mîna stîngă cade ușor peste bogatele falduri ale veșmîntului. Acest tip iconografic este sirian și se regăsește într-un manuscris (Paris. gr. 510) din secolul al IX-lea [3]. El a fost transmis — cu mici variante în gestica Maicii Domnului —

[1] Considerăm dreapta broderiei, dreapta persoanei care ar purta epitrahilul.

[2] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècles*, Paris, 1916, p. 76.

[3] G. Millet, *op. cit.*, p. 76. Regăsim același tip iconografic simplu și în transeptul bisericii capadociene de la Toqale-Kilissé, din secolul al X-lea. Vezi G. de Jerphanion, *Le trésor de Poutna et les peintures de Cappadoce*, în l'Art

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Tronul Hetimasiei.

artei europene, atît occidentale, cît şi orientale [1]. În Moldova, găsim acelaşi tip în naosul Voronețului, cea mai veche figurație zugrăvită cunoscută a Bunei Vestiri [2] și adeseori în una din cele patru reprezentări ale Bunei Vestiri cu care începe *Acatistul* figurat pe fațadele bisericilor moldovenești în veacul al XVI-lea [3].

Dacă din figura Maicii Domnului de pe epitrahil nu se mai distinge nici un detaliu, liniștea simplă a atitudinii a rămas încă vizibilă, iar pasul ușor, aproape fără pondere, în care vibrează încă amintirea zborului tînărului arhanghel, figura sa tînără, cu părul strîns căzînd spre spate, evocă, cu toată primitivitatea tehnicii, farmecul și grația tainică cu care toți marii artiști ai evului mediu, ortodocși sau catolici, au investit această scenă.

Pe fîșia stîngă a epitrahilului, corespunzînd medalionului ce cuprinde *Buna Vestire*, se află reprezentată *Naşterea lui Isus* (fig. 1, B). Scena este de obicei amplă, plină de vivacitatea unei povestiri în care mulțimea amănuntelor creează un indiscutabil pitoresc. Pe epitrahil însă, din puținul care se mai poate desluși în fotografie, scena a fost redusă la elementele fundamentale: Maica Domnului, culcată pe pat, în partea dreaptă a scenei; în fața ei, o femeie ține în brațe pe copilul Isus; în planul de fund se disting abia cîteva personaje, strînse laolaltă și care, în figurația acestei scene, sînt răspîndite pe întreg spațiul frescei sau icoanei respective. Puținătatea elementelor

---

byzantin chez les Slaves, Les Balkans, 1-er recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, partea a II-a, Paris, 1930, p. 311–312.

[1] G. Millet, *op. cit.*, p. 67–70.

[2] M. A. Musicescu, *Pictura din altarul și naosul Voronețului*, în *Ștefan cel Mare și cultura moldovenească*...

Același tip, identic pînă în detalii, pe un omofor de la Putna din epoca lui Ștefan cel Mare (N. Iorga, *Les arts mineurs*, II, fig. 66 și O. Tafrali, *Le trésor*, pl. IV, nr. 107. Apropierea cu tipul iconografic de la Toqale-Kilissé o face și G. de Jerphanion. Vezi nota 3, p. 69).

[3] I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, I, Text, p. 188–189.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

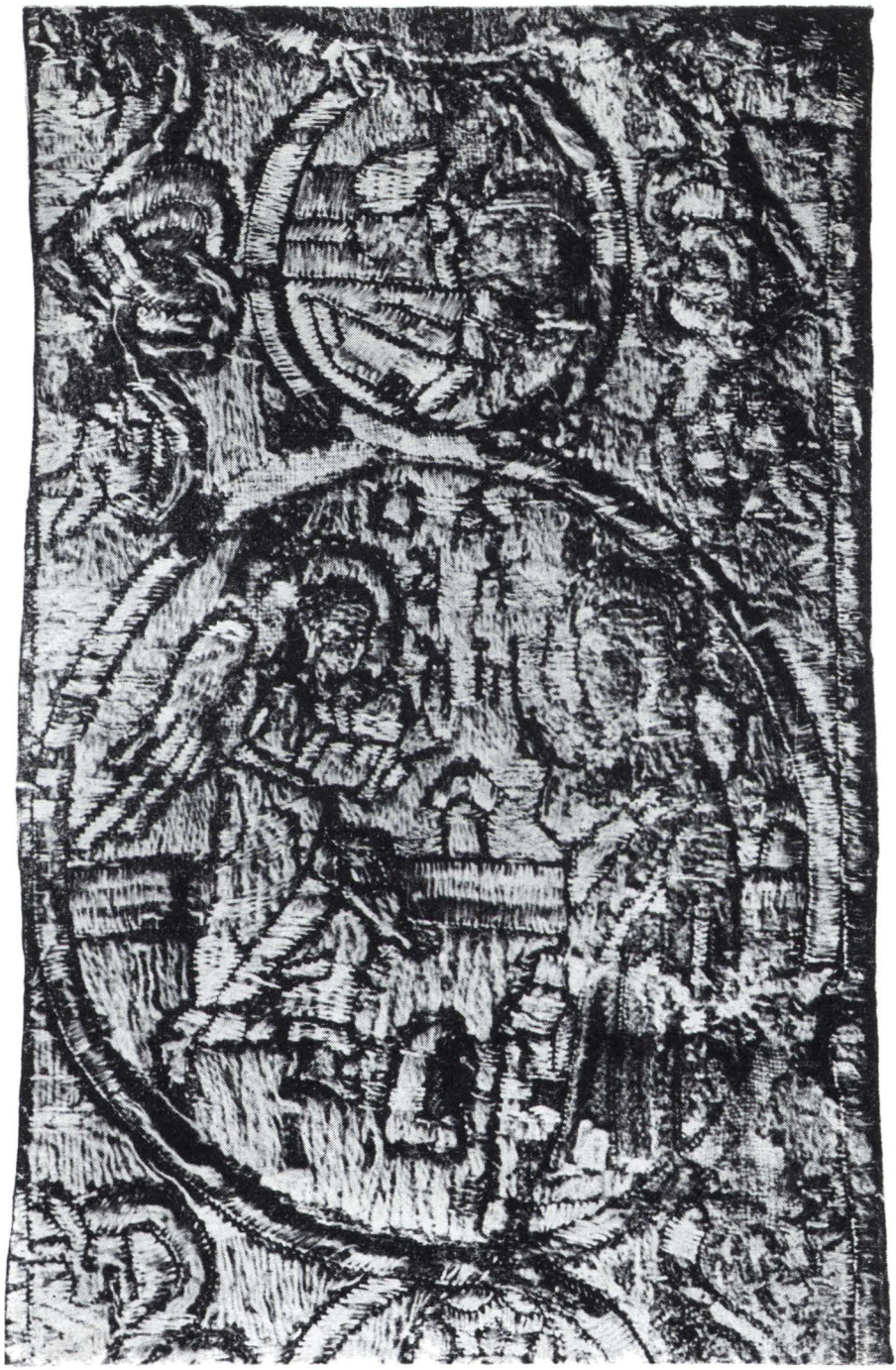


Fig. 3. — *Buna Vestire.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Prezentarea lui Isus la Templu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — I) *Spălarea picioarelor*; J) *Sărutul lui Iuda*; K) *Purtarea Crucii*; L) *Răstignirea*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

folosite în broderie nu ne permite încadrarea scenei într-un anume tip iconografic; totuşi, se poate afirma că este vorba de tipul obişnuit — simplificat însă — al artei balcanice şi ruseşti din veacul al XIV-lea, care se menţine şi în arta noastră veche.

Scenele se urmează, alternînd de pe o fîşie pe alta a epitrahilului; sub Buna Vestire este figurată *Prezentarea lui Isus la Templu* (fig. 4) [1]. În arta noastră veche scena povestită de evanghelistul Luca (II, 22—28) are două înfăţişări diferite şi anume: fie sfîntul Simion ţinînd în braţe pe copilul Isus (zugrăvită în proscomidie), fie scena întreagă, aşa cum este reprezentată şi pe epitrahilul de care ne ocupăm. Ea figurează în pictura murală în ciclul vieţii lui Isus. În faţa unui « ciborium », de formă tipic capadociană [2], despărţit de o masă mică pe care se află o carte, bătrînul Simion întinde braţele spre Maica Domnului, care ţine pe Isus în braţe. Îndărătul lui Simion, apare, smerită, proorocița Ana, iar în spatele Maicii Domnului, Iosif. Chipul oriental al lui Simion — figura încadrată de plete şi barbă, nasul puternic coroiat, sprîncene stufoase peste arcade adînci, privire expresivă — este puternic evocatoare. Trupurile şi gesturile, constrînse şi strîmtorate în spaţiul restrîns al medalionului, sînt totuşi sugerate de detaliile care determină căderea falduri lor şi mişcarea definitorie a fiecărui personaj.

În medalionul alăturat (în stînga) se află *Botezul* (fig. 1, D). Ca o coloană, trupul lui Isus, aşezat de profil, îndreptat către sf. Ioan, taie scena în două. În dreapta, păşind larg — spinarea urmînd curba cercului care delimitează scena — cu figura încadrată de plete ce-i cad pe umeri, sf. Ioan Botezătorul se apleacă peste Isus. În stînga, grupate pe o axă formînd un arc de cerc, trei capete nimbate de îngeri simbolizează, prin prezenţa lor, oficiul diaconilor. Scena este şi aici redusă la elementele esenţiale şi face parte din tipul iconografic folosit, aproape fără excepţie, cu mici variante însă, în arta noastră veche, tip de origine orientală — figurat şi în biserica de la Queledjar (Capadocia) — adoptat de iconografia bizantină a secolului al XII-lea şi transmis secolului al XIV-lea balcanic [3].

În dreapta, sub *Prezentarea la Templu*, este figurată *Schimbarea la faţă* (fig. 1, E). Încadrat în mandorla luminoasă, în veşmîntul « alb ca lumina » [4] şi pe « muntele înalt în singurătate », avînd de o parte şi de alta pe Moise şi Ilie, Isus se arată lui Petru, Iacov şi Ioan, ucenicii care, văzîndu-l, « au căzut cu faţa la pămînt şi s-au spăimîntat foarte » [5]. Această scenă, atît de puternic sugestivă, este nelipsită din ciclul vieţii lui Isus şi a prilejuit realizarea unora dintre cele mai frumoase icoane de tip bizantin ce ni s-au păstrat. Fotografia nu ne permite să deslușim atitudinea ucenicilor, elementul care determină tipul iconografic. Pare totuşi — şi afirmaţia este legitimată de uniformitatea acestei reprezentări în toată arta moldovenească veche — că scena brodată prezintă caracterele generale ale tipului capadocian, adesea reprodus în miniaturile secolului al XI-lea, cu o accentuare a gesturilor celor trei ucenici căzuţi la pămînt, accentuare datorată artei mai tîrzii de la Muntele Athos [6].

---

[1] A fost introdusă în ciclul celor 12 sărbători în veacul al VIII-lea; figurează în lista lui Ioan din Eubeea (vezi G. Millet, *Recherches*..., p. 18—20).

[2] G. de Jerphanion, *op. cit.*, p. 312 şi *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris.

[3] G. Millet, *Recherches*..., p. 170—179.

[4] *Matei*, 17, 2.

[5] *Ibidem*, 17, 6.

[6] G. Millet, *Recherches*..., p. 222—225.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Scena alăturată, *Învierea lui Lazăr* (fig. 1, F), abia se mai deslușește. Se mai zărește silueta lui Isus în centru, iar în stînga, pe primul plan, firele de urzeală lasă să se mai ghicească ceea ce pare a fi reprezentat mumia lui Lazăr, înfășurată în bandelete, în picioare în sicriu. Și aci, cu toată puținătatea elementelor, recunoaștem tipul compozițional obișnuit în pictura noastră veche; spațiul lăsat liber îndărătul lui Isus, reprezentat aproape în centrul scenei, indică — probabil — tipul iconografic adoptat în secolul al XIV-lea, cînd Isus apare urmat de apostoli [1].

Cum în partea de jos a scenei nu se mai distinge nimic, nu putem ști dacă au figurat aci, așa cum este obișnuit, Marta și Maria, surorile lui Lazăr.

Șirul praznicelor continuă, pe fîșia din dreapta a epitrahilului, cu scena *Intrării în Ierusalim* (fig. 1, G). Și aici elementele compoziției au fost reduse la esențial. Isus călare pe asin ocupă aproape întreg medalionul. În stînga, o cruce mare — poate ceea ce a rămas din liniile arhitecturale — sugerează cetatea Ierusalimului, iar în spatele lui Isus se pot ghici siluetele unor personaje. La deslușirea scenei ne poate ajuta, însă, comparația cu epitrahilele de la Vatopedi și Bistrița, ce par a fi de exact același tip esențializat [2]. Deși scenele zugrăvite prezintă mai multe elemente: copacul, copilul urcat în el, poporul care iese din cetate întru întîmpinarea lui Isus, copii care aștern haine în drumul lui, tipul iconografic al epitrahilului ce studiem este același: tip oriental la origine, adoptat de arta bizantină în secolul al XIV-lea [3].

De partea cealaltă este reprezentată *Cina cea de Taină* (fig. 1, H). Din scena foarte greu lizibilă, doar masa, de formă ovală, figurată în primul plan și urmărirea, strictă pînă aici, a succesiunii praznicelor, ne permit să definim scena. Nici un detaliu nu lasă să se întrevadă tipul iconografic căruia ea îi aparține.

Pînă aici, scenele celor patru epitrahile menționate la începutul lucrării au fost aceleași. De aci ele se diferențiază. Vom reveni asupra acestei constatări, atunci cînd vom analiza comparativ întregul grup de epitrahile.

Scenele care urmează s-au păstrat mai bine. Fotografiile de detaliu ne permit o mai amănunțită analiză a lor. Sub *Intrarea în Ierusalim*, este figurată *Spălarea picioarelor* (fig. 5, I și detaliu). Spațiul prea strîmt nu a îngăduit reprezentarea integrală a scenei. Nu se află aici decît Isus (personajul în picioare în spatele lui Isus nu apare în mod obișnuit în pictura romînească veche), ținînd în mîna stîngă un șervet și în dreapta piciorul lui Petru. Acesta, așezat pe o bancă, are piciorul drept îndoit și brațul drept ridicat, cu mîna la cap. Între Isus și sf. Petru, pe jos, se află vasul cu apă. În spatele sf. Petru se găsește încă un apostol. Numai numărul redus al apostolilor deosebește figurația brodată de pe epitrahil de scena zugrăvită în mod obișnuit. Tipul iconografic însă poate fi ușor precizat din atitudinea lui Isus și din gestul specific al sf. Petru; acest tip este cel obișnuit în pictura moldovenească din secolele XV și XVI și totodată specific întregii picturi medievale romînești, care-l preia din arta balcanică a secolului al XIV-lea.

În medalionul alăturat este figurat *Sărutul lui Iuda* (fig. 5, J și detaliu). Scena este plină de mișcare, accentuată încă de învălmășala personajelor din planul de fund, care dau senzația de mulțime, în timp ce, pe primul plan, în centru, Isus apare singur, văzut din față, iar lîngă el, de profil, abia desprins

[1] G. Millet, *Recherches...*, p. 237.
[2] Idem, *Broderies...*, fasc. 1, pl. XI și XIV.
[3] G. Millet, *Recherches...*, p. 270.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — I) *Spălarea picioarelor.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. J) *Sărutul lui Iuda.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — K) *Purtarea Crucii.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — L) *Răstignirea.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parcă din mulțimea dușmănoasă, Iuda face gestul de a-l îmbrățișa. Și aici recunoaștem — cu deosebirea amplorii care intensifică dramatismul momentului — compoziția folosită în scenele zugrăvite, și care reproduce tipul iconografic, de origine orientală, generalizat — cu mici deosebiri — în arta bizantină și italiană [1].

Ciclul Patimilor lui Isus continuă pe fîșia din dreapta cu scena *Purtarea Crucii* (fig. 5, K). Din seria marilor sărbători lipsește deci *Lepădarea lui Petru*, care de altfel nu figurează în nici unul dintre epitrahilele mai sus-menționate. În mod obișnuit, așa cum se poate constata în frescă, « Purtarea Crucii » este o scenă complexă, cu multe personaje, menținînd atmosfera dramatică specifică întregului ciclu al Patimilor. Aici, scena este atît de redusă, încît a rămas doar un simbol. În fața unui zid de incintă (o simplă bandă care taie în două medalionul), două personaje: Isus care-și poartă crucea pe umărul drept, îndoit sub povara ei, arată, prin pasul mărunt, osteneala greului drum parcurs, iar înaintea lui, un soldat, îmbrăcat cu o mantie lungă peste cămașa de zale, ținînd în mînă capătul unei frînghii întoarce capul spre Isus. Absoluta simplicitate a reprezentării amintește de tipul figurat pe omoforiul de la Vatopedi[2]. Unele detalii: mersul ostenit, purtarea crucii pe umărul drept, curbarea umerilor sub greutatea ei, indică un tip iconografic bizantin. În comparație cu celelalte trei epitrahile, cel de la Alexandru cel Bun prezintă tipul cel mai simplificat.

Scena *Răstignirii* (fig. 5, L) urmează pe fîșia din stînga. În fața obișnuitului zid de incintă, apar cele trei personaje nelipsite din orice reprezentare a acestei scene: Isus pe cruce, avînd în dreapta pe Maica Domnului și în stînga pe sf. Ioan. Ne întîlnim și aici cu aceeași simplificare a elementelor compoziției. Pe de altă parte, regăsim gesturile specifice care încadrează reprezentarea în tipul originar capadocian, reluat mai tîrziu de arta secolului al XIV-lea bizantin, care transmite Moldovei și Rusiei aceeași figurație simplă[3], și anume: trupul îndoit spre dreapta al lui Isus, înfățișarea de reținută jale a Maicii Domnului, care strînge — izolîndu-se parcă în durerea ei — maphorionul în juru-i, sprijinindu-și capul în palma stîngă și sf. Ioan, în sfîrșit, al cărui gest, firesc, simetric, cu cel al Maicii Domnului, s-a păstrat uneori într-o reușită de mare dramatism, în tot parcursul milenar al artei bizantine.

Scena următoare (fig. 6, M) reprezintă *Plîngerea lui Isus*, ultima din ciclul Patimilor. « Compoziția » este cea esențializată, cunoscută din epitafe: Isus, întins pe piatra roșie de la Efes, avînd la căpătîi pe Maica Domnului, care, aplecată peste trupul fiului ei, îi susține capul în mîini, sf. Ioan, aplecat și el, îi sărută mîna. La picioare se află Nicodim, iar în spatele Maicii Domnului, Maria Magdalena, care, într-un gest de exaltată deznădejde, arătînd cu stînga spre Isus, își rupe cu dreapta, părul despletit. Cu excepția îngerilor care-l plîng pe Isus și a celor care înclină peste el ripide, elemente ce îmbogățesc scena dîndu-i totodată și un caracter mai abstract, mai solemn și mai bogat decorativ, compoziția pe care o prezintă epitrahilul cuprinde elementele esențiale ce caracterizează epitafele și pictura murală care, uneori, includ un număr mai mare de personaje. În comparație cu epitafele moldovenești din secolele XV și XVI, de o remarcabilă frumu-

[1] G. Millet, *Recherches...*, p. 326–327.

[2] *Ibidem*, p. 370, fig. 398.

[3] Considerații asupra acestei scene la M. A. Musicescu, *Pictura din altarul și naosul Voronețului*, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — M) *Plîngerea lui Isus*; N) *Anastasis*; O) *Înălţarea*; P) *Coborîrea sf. Duh.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — M) Plîngerea lui Isus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — N) *Anastasis.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — O) *Înălțarea.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — P) *Coborîrea sf. Duh.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

seţe, nu numai prin somptuozitatea lor, ci mai ales prin echilibrul armonios al compoziţiei, prin noblețea simplă a desenului, scena din epitrahilul de la Alexandru cel Bun are un caracter mai concret, o factură generală mai elementară. Şi totuşi, echilibrul compoziţional este cu evidenţă păstrat: în curbele spinărilor plecate ale Maicii Domnului şi Nicodim, care închid ca paranteze linia orizontală a trupului lui Iisus, creînd o frumoasă simetrie şi îmblînzind totodată rigiditatea compoziţiei.

Scena alăturată reprezintă *Coborîrea la iad* sau *Anastasis* (fig. 6, N), simbolizînd *Învierea*, nelipsită în pictura murală moldovenească[1] şi foarte frecventă în icoanele ruseşti. Isus, în picioare pe porţile desferecate ale iadului, încadrat de mandorla luminoasă, puţin întors spre stînga, întinde mîna dreaptă lui Adam, pe jumătate ieşit din sicriu, spre a-l salva din veşnicia infernului. Eva, îndărătul lui Isus, aşteaptă parcă să-i vină şi ei rîndul. Un personaj încoronat (David) şi un tînăr, încadrează de o parte şi de alta mandorla. Simplificată ca şi celelalte scene, ea prezintă, în schemă, compoziţia obişnuită în pictura murală a întregii noastre arte vechi.

Ultimele două scene: *Înălţarea* şi *Coborîrea sf. Duh*, sînt şi singurele cunoscute pînă acum din fotografia publicată de N. Iorga. Din lipsă de spaţiu, foarte frumoasa compoziţie a Maicii Domnului orantă, între cei doi îngeri, nu a fost reprezentată întreagă (fig. 6, O). Personajele sînt figurate numai prin partea de sus a corpului. Scena, care se petrece în cer, este întreagă. Isus, în nimbul gloriei, ţinînd pe genunchi o carte, susţinut de doi îngeri în zbor, este aşezat pe tron. Compoziţia este — în elementele ei fundamentale — identică cu cea din pictura murală moldovenească, ale cărei mai reprezentative realizări sînt cele de la Popăuţi şi Suceviţa[2]; o regăsim pe omoforiul bizantin şi pe vălul de tîmplă, ambele din epoca lui Ştefan cel Mare, aflătoare în muzeul mănăstirii Putna[3].

Coborîrea sf. Duh (fig. 6, P) este şi ea cunoscută din pictura murală a bisericilor noastre. Ea este de tipul reprezentării de la Voroneţ, unde apostolii nu poartă nimb[4]. Cu toată îngrămădirea, într-un spaţiu atît de redus, a celor 11 apostoli, figurile se disting perfect, ele fiind prezentate chiar în atitudini variate, fapt ce conferă compoziţiei o frumoasă animaţie.

Rezumînd descrierea celor 16 scene care împodobesc epitrahilul de la Alexandru cel Bun, constatăm că, din punct de vedere iconografic, ele sînt — în ansamblu — identice cu scenele din pictura murală moldovenească a secolelor XV şi XVI, putînd fi astfel considerate ca prototipuri. Pe de altă parte, broderiile moldoveneşti mai tîrzii, începînd cu a doua jumătate a secolului al XV-lea şi continuînd cu cele din veacul al XVI-lea, prezintă şi ele aceleaşi caractere iconografice, care devin astfel tipice artei medievale moldoveneşti. Cele patru epitrahile, cel de la Alexandru cel Bun, cel de la Vatopedi, cel de la Bistriţa şi cel din tezaurul mănăstirii Putna (cu portretele lui Ştefan cel Mare şi al lui Alexandru, fiul său), studiate împreună de G. Millet[5], cuprind tot 16 medalioane cu scene, dintre care 11 sînt aceleaşi[6],

---

[1] Vezi I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 196–197.

[2] P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, album, pl. XXXV, 2 şi XLVIII.

[3] O. Tafrali, *op. cit.*, album, pl. LVIII, nr. 7 (pentru omofor) şi N. Iorga, *Les arts mineurs . . .*, II, fig. 68 (pentru vălul de tîmplă).

[4] M. A. Musicescu, *loc. cit.*

[5] G. Millet, *Broderies*, fasc. 1., pl. VIII, XXII şi *ibidem*, fasc. 2, p. 6–12.

[6] *Buna Vestire, Naşterea, Prezentarea la Templu, Botezul, Schimbarea la faţă, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Răstignirea, Purtarea Crucii, Anastasis* şi *Coborîrea sf. Duh*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2 se găsesc numai în epitrahilul ce studiem și în cel de la Putna[1], alte două scene numai în epitrahilul nostru[2], și o singură scenă este comună acestuia și celor de la Vatopedi și Bistrița[3]. Un număr de alte cinci scene se găsesc numai în epitrahilele de la Putna, Vatopedi și Bistrița[4]. Studiul iconografic comparativ făcut de G. Millet, cu privire la cele patru epitrahile, îl duce la interesante constatări[5]. Medalionul central variază; la Alexandru cel Bun este reprezentată *Hetimasia*; la Vatopedi, *Isus Mare Preot*; la Bistrița, tot Isus; la Putna, *Trinitatea*. Între epitrahilul de la Alexandru cel Bun și cel de la Ştefan cel Mare (în afară de scenele pe care le constatăm azi ca identice), G. Millet mai constată și alte asemănări: două teme de același tip, care lipsesc în celelalte — *Plîngerea lui Isus* (în primul), *Isus mort păzit de doi îngeri* (în cel de-al doilea). În ambele, *Coborîrea sf. Duh* este la sfîrșit. Același autor mai constată două lucruri deosebit de importante; că ordinea corectă a scenelor este cea din epitrahilul de la Alexandru cel Bun (e vorba de ultimele patru scene) și că lipsa scenei reprezentînd *Adormirea Maicii Domnului* se datorește faptului că aceasta din urmă lipsește din cele mai vechi cicluri ale marilor sărbători[6]. Faptul că succesiunea praznicelor, așa cum se prezintă, e în epitrahilul de la Alexandru cel Bun, poate fi pusă în legătură cu cicluri iconografice mai vechi, devine deosebit de important, dacă ne gîndim că epitaful de la Lvov[7] este și el de un tip iconografic arhaic și că în naosul Voronețului (unde avem cel mai vechi ciclu al praznicelor cunoscut în Moldova)[8], avem a face cu un ciclu similar.

Constatările pe care le face Millet pot duce la rezultate deosebit de lămuritoare cu privire la evoluția reprezentării ciclurilor evanghelice în arta noastră veche. Totodată, pare evident că deosebirile remarcate de E. Turdeanu și G. Millet, în succesiunea scenelor de pe cele patru epitrahile, nu pot constitui nici un criteriu de datare, nici unul de școală, ele indicînd, probabil, pur și simplu, fie modele diferite, fie o selecție datorată artistului însuși. Mai trebuie menționat și faptul — tot atît de important — că, cu excepția scenei *Învierea lui Lazăr* din epitrahilul de la Bistrița[9], iconografia tuturor scenelor comune celor patru epitrahile este, în ansamblu, cu neînsemnate diferenţieri de detaliu, aceeași. Iar dacă cercetăm frumosul album al lui G. Millet — singura lucrare asupra broderiilor medievale de tip bizantin — constatăm că și epitrahilele mai tîrzii, din secolul al XVI-lea, păstrează neschimbat, cu toată importanta amplificare a compoziției scenelor (numărul personajelor se înmulțește, fondurile se complică), tipul iconografic al fiecăreia dintre ele[10]. Epitrahilul de la Alexandru cel Bun, «piesa unică» cum o denumește E. Turdeanu, nu mai poate fi calificat astfel, decît doar pentru vechimea lui în evoluția artei moldovenești. Căci, precum se vede, departe de a fi un tip «unic», ea se integrează în viziunea iconografică ce stă la baza acestei

---

[1] *Cina cea de Taină* și *Punerea în mormînt*.

[2] *Spălarea picioarelor* și *Sărutul lui Iuda*.

[3] *Înălțarea*.

[4] *Flagelarea*, *Mironosițele la mormînt*, *Necredința lui Toma*, *Adormirea Maicii Domnului* și *Învierea*.

[5] G. Millet, *op. cit.*, fasc. 2, p. 9—11 (în special p. 10).

[6] *Adormirea Maicii Domnului* intră în ciclul praznicelor abia în secolul al XIV-lea: « Au XIV-e siècle, Nicéphore Calliste Xanthopoulos l'a remanié, . . . pour y adjoindre la Dormition de la Mère de Dieu. Il formule ainsi la règle définitive consacrée par l'iconographie», G. Millet, *Recherches . . .*, p. 15—30.

[7] E. Turdeanu, *Les épitaphioi . . .*, pl. III.

[8] M. A. Musicescu, *loc cit.*

[9] G. Millet, *Broderies. . .* , fasc. 1, pl. XIV.

[10] *Ibidem*, fasc. 2, pl. LXXXV, XCV, CI, CX, CXI, CXVII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7.– Portretul lui Alexandru cel Bun.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 8. – Portretul doamnei Marina.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

arte cel puțin două veacuri. Se verifică astfel, o dată mai mult, unitatea și constanța — nu numai în arta moldovenească, ci în toată arta balcanică a secolelor XIV—XVI a tipurilor iconografice folosite în broderii și pictura murală, calități de unitate și constanță, care se pot extinde, pentru aceleași epoci și zone de artă, la icoane, miniatură și argintărie.

2. *Ornamentica.* Am vorbit la începutul acestei cercetări de precumpănirea figurativului asupra ornamentalului în epitrahilul de care ne ocupăm, fapt caracteristic începuturilor artei religioase moldovenești. Într-adevăr, epitrahilul de la Alexandru cel Bun, deși construit pe aceeași schemă — medalioane mari legate între ele prin medalioane mici (un sistem de «entrelac») — cu cele de la Bistrița și Vatopedi, se diferențiază de aceste două din urmă prin faptul că, în primul, în medalioanele mici sînt figuri, iar în cele două din urmă cîte o cruce, avînd între brațe cîte o frunză stilizată. Din păcate, este imposibil să ne dăm seama pe cine reprezintă aceste figuri (fotografiile nu arată nici dacă au avut sau nu inițiale). Singurul lucru pe care-l putem constata este varietatea tipurilor și chiar a atitudinilor, fapt care vădește preocuparea artistului de a face posibilă identificarea personajelor care figurează în medalioanele mici.

Ca schemă, grupul celor trei epitrahile — de la Alexandru cel Bun, Vatopedi și Bistrița — se deosebește de cel de la Ștefan cel Mare, prin faptul că medalioanele cu scene sînt legate între ele prin alte medalioane, pe cînd, în acesta din urmă, scenele sînt separate de benzi înguste care închid, alternativ, împletitura compusă din două linii și un îngust motiv floral. Aci, deși accentul pare să cadă pe epic, faptul că înseși medalioanele nu mai sînt cercuri perfecte, ci figuri alcătuite din patru segmente de cerc legate între ele printr-un «entrelac», iar capetele lor se termină cu cîte o semipalmetă (motiv caracteristic decorației din epoca lui Ștefan cel Mare), face evident un echilibru între figurativ și ornamental. În epitrahilul de la Alexandru cel Bun, în care întreaga arhitectură interioară este dominată de curbe, de fapt singura decorație pe care acesta o prezintă, este una de natură aproape abstractă, rezultat al însuși jocului curbelor. Ochiul nu surprinde micile capete de balaur decît la o lectură mai atentă.

Dacă cel mai ornamentat dintre toate este epitrahilul din vremea lui Ștefan cel Mare, dacă celelalte două au ornamente geometrice și florale care încadrează medalionul central și toate trei au poalele ornamentate tot cu motive geometrice și florale, epitrahilul de la Alexandru cel Bun nu are nici un alt ornament decît micii balauri («dragoni», cum îi numește G. Millet) — cîte doi pentru fiecare motiv — ale căror trupuri sînt încolăcite într-un nod larg care formează o inimă[1]. Ei sînt așezați cîte unul, de o parte și de alta a medalioanelor mici. Acest motiv, comun epitrahilelor de la Vatopedi și Bistrița, este desigur de tip oriental. Capetele afrontate a două animale — care pot fi asemănătoare celor din realitate, sau fantastice — puse pe trupuri care înscriu, în mișcarea lor ondulatorie, toate figurile posibile de împletituri și «entrelac-uri», alcătuiesc unul din cele mai frecvente elemente decorative din Orient. Motivul de care ne ocupăm este unul din nenumăratele exemplare ale atît de vastului repertoriu de forme al ornamenticii orientale,

---

[1] Pentru evoluția și bibliografia motivului de inimă în «entrelac», vezi G. Millet, *Broderies*. . . , fasc. 2, p. 22—23.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

forme care, după cum spune H. Focillon, «juxtapun sau conciliază imaginea vieții și pura speculație»[1]. Aria de circulație a acestor teme, în care se îmbină — avînd ca fundal viziunea sassanidă — repertoriul de forme georgian, armean și musulman (fiecare avîndu-și o viziune specifică), acoperă nu numai Orientul apropiat și Rusia, ci toată Europa medievală, de la imperiul bizantin, la lumea bizantino-slavă și pînă la îndepărtatul Occident romanic și chiar gotic[2].

Diferitele tipuri ale aceluiași complex vocabular ornamental, din care face parte și motivul de care ne ocupăm, pot fi grupate în diferite categorii, după cum accentul cade pe unul sau altul dintre elementele componente ale motivului. Sînt astfel ornamente în care fantasticul sau zoomorful sînt precumpănitoare, altele în care se menține un echilibru între zoomorf și vegetal pe de o parte și geometric pe de alta, altele în care vegetalul stilizat (care este adesea derivat din zoomorf) se îmbină cu geometricul, accentul căzînd pe cel dintîi etc. Aceste categorii sînt deseori definitorii pentru viziunea ornamentală, uneori a unei epoci, alteori a unor anumite arii geografice[3]. În arta medievală romînească, de pildă, elementul fantastic sau zoomorf este excepțional, dar vegetalul — sub forma palmetei stilizate — îmbinat cu jocul geometric al împletiturilor de tot felul, devine o caracteristică a artei moldovene din veacurile al XV-lea și al XVI-lea.

Unul din aceste tipuri ornamentale, în care avem de-a face cu un motiv ce îmbină împletitura geometrică și stilizarea vegetală — în speță palmeta și semipalmeta, cu multiplele lor variante — formează motivul de bază în sculptura pietrelor funerare (forma de artă cea mai reprezentativă pentru acest gen), în ornamentica secundară a manuscriselor[4], în piesele de argintărie, în broderie și chiar în ceramica acestor secole. Aci avem a face și cu un stadiu de evoluție care și-a atins momentul clasic; pe măsură ce ne apropiem de timpurile moderne — secolele XVII și XVIII — stilizarea, condiție sine qua non a acestui tip ornamental, dispare treptat pentru a face loc unui baroc al decorativului, în care sînt folosite și speculate toate posibilitățile floralului și vegetalului în forma lor autentică. De fapt, evoluția merge de la real spre fantastic, de la fantastic spre geometric, de la geometric spre un vegetal-geometric în care accentul cade asupra vegetalului și de aci, din nou spre un real în care accentul cade pe concret, spre deosebire de fazele anterioare cînd toate formulele — cu excepția celei inițiale — sînt de un tip abstract.

Ornamentul pe care-l găsim brodat pe epitrahilele de la Alexandru cel Bun, de la Vatopedi și de la Bistrița, face parte din tipul fantastico-geometric, mai îndepărtat în timp și mai frecvent, pe de o parte în Rusia[5] și pe de alta în Occidentul gotic[6]. Îl găsim — ca formulă decorativă — în

---

[1] Introducere la JURGIS BALTRUSAITIS, *Etudes sur l'art médieval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, p. XI.

[2] Pentru analiza repertoriului de forme și transformările pe care aceste forme le-au suferit în vastul lor flux din Orient spre Occident, vezi lucrările fundamentale ale lui J. BALTRUSAITIS, *Etudes sur l'art médieval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929; *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931; *Le moyen âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955.

[3] J. BALTRUSAITIS, *Etudes...*, citate în nota precedentă.

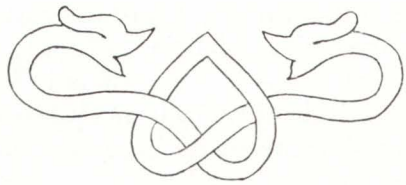
[4] Numim «ornamentică secundară» toate motivele decorative ce apar în manuscrise, în afara marilor frontispicii care împodobesc prima pagină a fiecărei evanghelii (vezi și E. LĂZĂRESCU, *Trei manuscrise din muzeul de artă R.P.R.*, în vol. *Ștefan cel Mare și cultura moldovenească a sec. XV* (în curs de apariție).

[5] VICTOR DE BONTOVSKY, *Histoire de l'ornement russe*, Paris, 1870.

[6] J. BALTRUSAITIS, *Le moyen âge...*, p. 106, fig. 45, A,B,C,D.

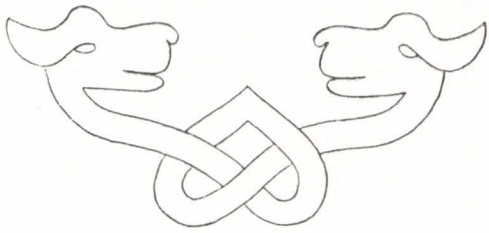
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A

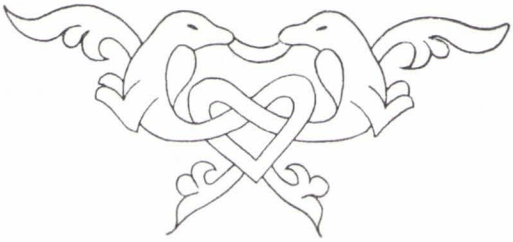


B

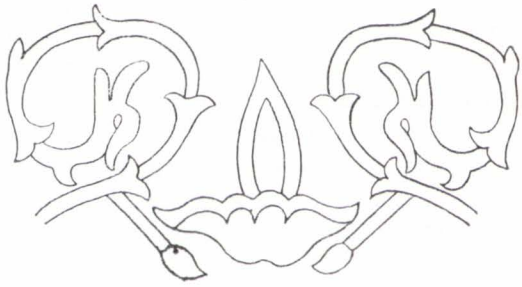
C



D



E



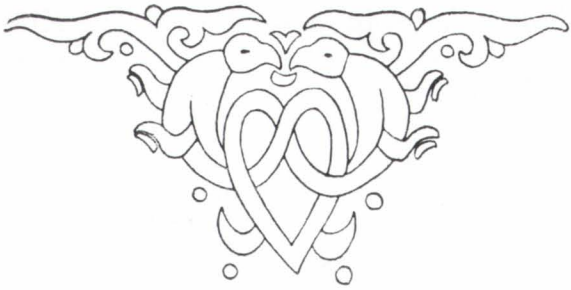
F

G

Motive ornamentale

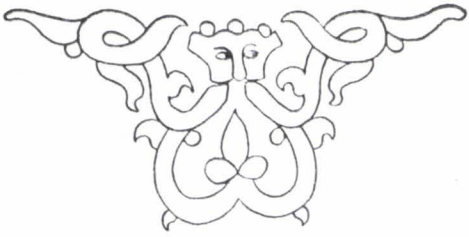
A. Lavra (Athos);. B. Bistrița;. C. Alexandru Cel Bun;. D. Vatopedi (Athos);. E. Lavra (Athos);. F. Bistrița;. G. Dionisiu (Athos). (După G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*. Paris, 1939, fasc. I).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

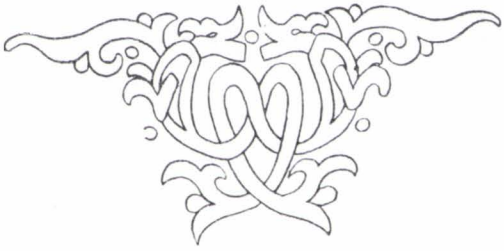


H

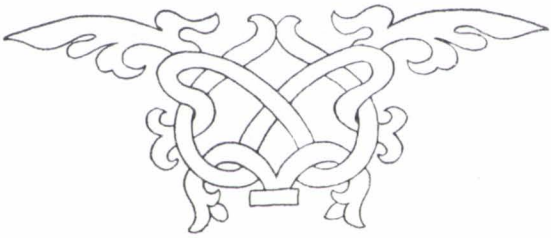
I



J



K



L

M

N

O

P

Motive ornamentale

H. Sveta Troica; *I*. Esphigmenon; *J*. Lavra (Athos); *K*. Sveta Troica; *L*. Lavra (Athos); *M*. Bol de Rakka. *N*. Manuscris englez (sec. XIV). *O*. Psaltire Ormesby (sec. XIV). *P*. Antiphon renan (sec. XIV). (După J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, Paris, 1955, p. 106, fig. 45).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cele mai vechi manuscrise greceşti şi ruseşti, în arta musulmană a secolului al XI-lea [1], în miniaturile Apusului gotic din secolele XIII — XIV [2], îl găsim, evoluat, în sensul unui vegetal-geometric, în care elementul fantastic, ce a dat naştere elementului vegetal, stilizat la maximum, se mai poate ghici încă, în arta georgiană din secolele X—XII. Putem spune că evoluţia ornamenticii în Moldova începe cu faza în care elementul vegetal se îmbină cu împletitura geometrică, precumpănitor fiind vegetalul pentru pietrele funerare şi împletitura geometrică pentru manuscrise. Drumul de la motivul din epitrahilul nostru, pînă la palmetele caracteristice pietrelor funerare din a doua jumătate a veacului al XV-lea moldovenesc, este scurt şi simplu. Capetele de balaur se depersonalizează, se stilizează încă mai mult, pe baza unui proces de abstractizare şi devin elementarele şi graţioasele palmete [3]. Inimile, cu « entrelac-ul » la centru devin vrejurile acestor plante şi mişcarea ondulatorie îşi desfăşoară multiplele posibilităţi, totdeauna logic întreţesute, pe cîmpul trapezoidal al pietrei funerare. Cu aceasta nu afirmăm că un asemenea proces s-a petrecut în arta moldovenească, găsindu-şi formularea definitivă în epoca lui Ştefan cel Mare. El poate fi mai vechi şi străin ţării noastre, după cum poate să se fi petrecut concomitent la noi şi aiurea. Studiul originii motivelor sculptate pe pietrele funerare de la Rădăuţi este departe de a fi epuizat; orice concluzie în acest domeniu ar fi prematură. Procesul de transformare despre care am vorbit mai sus adaugă doar un factor în plus în cunoaşterea variaţiilor tipologice pe care le-a suferit în timp unul din motivele de bază ale ornamenticii medievale moldoveneşti. Acest motiv decorativ este desigur, nu numai un important mijloc de datare a broderiei (care trimite la aceeaşi vechime ca şi ciclul sărbătorilor şi anumite tipuri iconografice examinate mai sus), ci totodată o preţioasă verigă în cercetarea elementelor ce au contribuit — iniţial — la crearea tipului stilistic de care ţine ornamentica artei moldoveneşti.

În rezumat, se poate observa atît în ornamentică, cît şi în pictură, aceeaşi sinteză de elemente orientale, bizantine, balcanice şi occidentale (acestea din urmă avîndu-şi şi ele îndepărtata origine tot în Orient) ce poate fi perfect explicată prin locul pe care-l ocupă şi prin rolul pe care-l joacă ţările noastre în geografia şi istoria lumii medievale.

3. *Tehnica*. Dacă pentru frumuseţea ansamblului broderiei, starea lui de deteriorare avansată este o iremediabilă *capitis diminutio*, pentru studierea tehnicii, aceasta reprezintă un foarte mare avantaj. Scheletul, trama broderiei, este uşor vizibil şi toate arcanele tehnicii pot fi aduse la lumină.

Materialul de bază al epitrahilului este, ca pentru toate aceste broderii, o pînză de in sau de cînepă. În mod obişnuit, peste ea se aşază o mătase colorată, uneori vizibilă, formînd fondul broderiei, alteori, complet acoperită de modelul cusut cu fir de aur şi de argint. La piesa de care ne ocupăm, nicăieri nu se pot distinge urme ale mătăsii.

Diferitele etape ale broderiei se disting limpede.

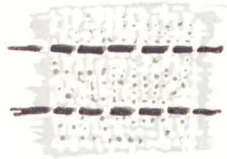
---

[1] Baltrusaitis, *Le moyen âge...*, p.106, fig.45,A.

[2] *Ibidem*, p. 106, fig. 45, B, C, D.

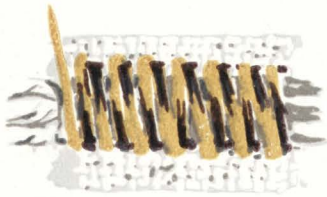
[3] În pietrele funerare de la Rădăuţi, în special semipalmetele ce le împodobesc, sugerează, la un examen indelungat, prin mişcarea ritmic-ondulatorie ce le animă, unele capete de animale fantastice atît de abstractizate încît trimit la vegetal. Remarca este valabilă şi pentru ornamentica manuscriselor ruseşti din secolele XIII—XIV. De exemplu, piatra lui Bogdan I (G. Balş, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, Buc., 1926 (*Bul. Com. mon. ist.*, XVIII, 1925) fig. 461, de la p. 279).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



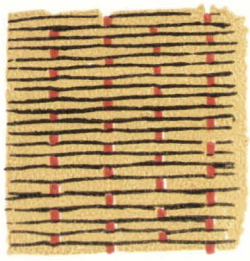
A

B



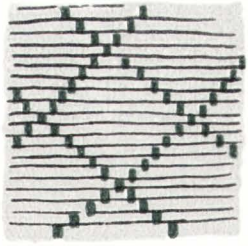
C

D



E

F



G

H

Tehnica broderiei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prima etapă este marcarea, cu un fir — probabil de mătase — colorat și cu un punct mic « înaintea acului », a tuturor conturelor. Acest traseu al conturelor este dublu (pl. II, fig. A). Desenul astfel fixat, delimitînd pînă în detaliu toate formele, delimitează pe cîmpul broderiei, pe de o parte fondul, pe de alta, subiectele.

A doua etapă constă în acoperirea fondului — din margine în margine — cu fire subțiri de lînă. Aceste fire sînt așezate în sensul lungimii broderiei și sînt trecute dintr-o parte într-alta a pînzei (pl. II, fig. B). Ele acoperă uneori suprafețe destul de întinse și sînt susținute, din loc în loc, în sens invers, tot de către un fir de lînă — în snop. Aceasta constituie urzeala peste care se așază perpendicular firul de aur și de argint.

A treia și ultima etapă nu mai este un stadiu pur tehnic, ci constituie împlinirea însăși a modelului. Este vorba de așezarea firului de aur sau de argint (pl. II, fig. C). La capete, el se fixează prin mătase. Se formează astfel o suprafață acoperită cu fir. Pentru a economisi materialul scump și totodată, pentru a nu îngreuna prea mult obiectul, acest fir nu se trecea pe dosul lucrului. Pentru fond, dintr-o necesitate, pe de o parte tehnică — susținerea firului — pe de alta, artistică — jocul de lumini — se punctează firul, cu ajutorul unui fir de mătase, acum variat colorat, în așa fel încît să formeze un zig-zag mărunt.

Acestea sînt primele trei etape prin care se obține, atît fondul broderiei cît și fondul scenelor.

Cercurile mari și mici care formează medalioanele precum și motivul decorativ, aparent mai reliefate, atît față de fond cît și față de subiecte, primesc, probabil, drept urzeală, un fir mai gros, ca un șnur. Deasupra șnurului se așază firul de aur și de argint, prins, așa cum am arătat mai sus, cu un punct mic din mătase, alături de firele care conturează formele (pl. II, fig. D). Pentru a marca mai bine conturul peste punctul « înaintea acului » și cel care prinde firul de metal, se suprabrodează, cu mătase colorată (în cele mai dese cazuri roșu, adesea însă și cu alte culori) un contur puternic, care atenuează și colorează totodată monotonia aurului și argintului. Punctul suprabrodat pare să fie « în urma acului ». Acest contur definește caracterul cromatic al broderiei, pe de o parte atenuînd somptuozitatea monotonă a metalului și, pe de alta, nuanțînd diferit formele ce compun ansamblul.

Cele trei etape pe care le-am găsit pînă aci, necesare pentru obținerea fondului, se regăsesc și în tehnica de obținere a subiectelor. Aci însă lucrul este mai complex. Urzeala nu mai este doar în sensul lungimii, ci capătă diferite direcții, după cum este nevoie de a marca relieful sau adîncimea. După direcția pe care trebuie s-o capete faldurile veșmintelor și, mai ales, după sensul pe care trebuie să-l capete mișcarea personajelor, se schimbă și înclinarea urzelii. Lucrul se vede clar în fotografiile ce reprezintă portretele lui Alexandru cel Bun și al soției sale (fig. 7 — 8). Pe cînd haina voievodului are urzeala în sensul lungimii și mînecile în sensul lățimii, haina doamnei prezintă aproape toată urzeala numai în lungime. Avem astfel urzeală în lungime, în lățime și uneori în diagonală (fig. 4). Firul de aur și de argint care acoperă urzeala scenelor prilejuiește și el o tehnică mai complexă.

Deși în majoritatea cazurilor, firul de metal este așezat orizontal, în unele cazuri el este oblic sau vertical. Lumina prinde altfel pe firul oblic, culcat sau drept și astfel, lipsa de culoare este compensată printr-un joc de reflexe diferite, obținut prin înclinarea firului și alternanța aurului și argintului. Susținerea acestui fir este alta decît numai cea în zig-zag a fondului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cel mai simplu mod de susținere este similar cu acela al unei țesături inegale, în sensul că mătasea colorată care susține metalul, prinzînd alternat — unul da, unul nu — pe un traseu drept, firul de aur, intervine la distanțe mari. Un mod, aparent mai complex, de susținere a aurului și avînd ca rezultat o altă înfățișare, se obține prin același procedeu ca cel arătat mai sus, cu deosebirea că, de data aceasta, punctul de mătase prinde grupe de cîte trei fire în loc de unul (vezi fig. 4, acoperișul ciborium-ului) (planșe, fig. E). Al treilea mod de susținere, folosit la scene, este cel amintit pentru fond și în care firul de mătase desenează zig-zaguri (vezi fig. 8 haina doamnei Marina) (pl. II, fig. F). În sfîrșit, ultimul, folosit în această broderie numai de două ori (la pălăria voievodului și pentru a marca zalele ostașului din scena *Drumul Crucii*), este de fapt un zig-zag închis, formînd romburi (pl.II, fig. G).

În felul acesta, suprafețele scenelor apar puțin vălurite în contrast cu suprafețele înguste, umplute simplu, din margine în margine și al căror relief apare puțin convex. Toată dinamica scenelor, mișcarea, gestul, căderea faldurilor, este însă obținută prin traseele diferitelor conture, prin acel punct suprabordat cu fir de mătase colorată. Acesta constituie desenul propriu-zis al broderiei.

Chipurile, mîinile și părul sînt brodate cu fir de mătase « crème », trăsăturile fiind marcate cu un fir de culoare mai închisă. Punctul în care sînt lucrate acestea se deosebește foarte greu în fotografie. Este probabil vorba de un punct « înapoia acului » foarte des, foarte mic, așezat orizontal pe frunte și în jurul ochilor, vertical pe pomeți, făcînd o curbură pentru ca să ajungă din nou orizontal la bărbie. Urmînd întrucîtva traseul ovalului feței, acest punct — prin sensul pe care-l parcurge — tinde să sugereze și el relieful figurii. Cîteva dintre aceste figuri, mai ușor lizibile, cum sînt, de pildă, cele ale lui Alexandru cel Bun, al doamnei Marina, al bătrînului Simion din *Prezentarea la Templu*, al tînărului înger din *Buna Vestire*, își au fiecare expresia lor proprie.

Mai rămîne de văzut cum erau brodate literele. După cît se poate vedea din inscripția care înconjură portretele donatorilor, punctul folosit pare să fie « tighelul », lucrat dintr-un fir de mătase, poate mai groasă ; culoarea închisă indicată de fotografie poate fi un brun, roșu, poate albastru închis sau negru. Este probabil că literele inscripției sînt cusute direct pe urzeală cu un fir de mătase mai gros (pl. II, fig. H).

4. *Valoarea artistică* a unei asemenea broderii este în general rezultatul mai multor factori : proporția dintre schema compozițională și dimensiunile obiectului ; raportul dintre figurativ și decorativ ; compoziția scenelor și proporția între locul pe care îl ocupă scenele și suprafața fondului ; calitatea chipurilor și a gesturilor, în fine, finețea și exactitatea tehnicii. Broderia de care ne ocupăm prezintă din punctul de vedere al valorii artistice calități și scăderi, primele lăsînd să se vadă originea admirabilelor reușite de mai tîrziu, cele de-al doilea vădind un stadiu de început. Încadrarea scenelor în medalioane, alternanța medalioanelor mari cu unele mici, completarea golurilor de o parte și de alta a acestora din urmă, în așa fel încît să existe un permanent echilibru, pe de o parte, între gol și plin, adică între subiect și fond și, pe de alta, între curbe și drepte, toate acestea contribuie la realizarea unui ansamblu, de la prima vedere armonios. În interiorul medalioanelor, compoziția scenelor, simplificată la maxim, rămîne totuși puțin greoaie,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vădind mai ales grija meșterului brodeur de a face lizibil sensul scenelor, menținînd esențialul și lăsînd — acolo unde nu era necesar — la o parte tot ce era accesoriu, element de regie, în compunerea scenelor. Totodată unele personaje au un echilibru instabil, se clatină, nu sînt perfect situate în cadru, fapt ce întărește impresia de stîngăcie (în ceea ce privește reușita scenelor).

În mulțimea personajelor figurate, cîteva, ca de pildă îngerul din *Buna Vestire*, sf. Simion din *Prezentarea la Templu*, personajele din *Sărutul lui Iuda*, Maica Domnului din *Plîngerea lui Isus* și mai ales cele două figuri ale donatorilor, sînt puternic expresive în detaliile de mișcare, construite limpede, dintr-o armonioasă îmbinare de linii. A fost remarcat caracterul de « portret » al figurilor lui Alexandru cel Bun și al soției sale Marina. Într-adevăr, în afară de faptul că figura lui Alexandru cel Bun (fig. 7) « nu are nimic convențional », ci « dă impresia realității » [1], deosebirea în tratarea figurii celor două personaje marchează nu numai deosebirea de caractere fizice, ci deosebiri de vîrstă, și chiar de personalitate. Întreaga înfățișare a voievodului este evident mai primitivă decît cea a soției sale. Mic de stat (tot astfel ne apare și nepotul său, Ștefan cel Mare, în diferitele reprezentări contemporane), cu mîini mari, cu figura și ea mare, prelungă și puternică, încadrată de părul lung și de o lungă barbă ascuțită și despicată la vîrf, cu mari sprîncene arcuite, cu nasul puternic, cu mustăți stufoase lăsate în jos, Alexandru cel Bun apare ca un om în vîrstă, simplu în înfățișarea sa, învestit cu forța unei autorități interioare. Doamna Marina (fig. 8) apare înaltă, subțire, tînără și frumoasă, cu ovalul figurii prelung și regulat, cu sprîncene subțiri îmbinate deasupra nasului grecesc, cu ochii prelungiți mult spre tîmple, cu gura mică și buzele strînse, autoritară în atitudine, port al capului și gest, vădind o perfectă concordanță între costumul de curte și atitudine, adevărată « autocratorissa » bizantină. Portretul acesta, singurul care ne-a rămas, ar părea să justifice părerea lui N. Iorga, că ea era « de origine bizantină sau quasi bizantină » [2].

În ultima instanță, tehnica vădește o fază de început la noi, plecînd de la un procedeu de lucru de mult experimentat și verificat în Bizanț. Este sigur că tehnica a fost preluată de la bizantini, perfect adaptată, folosită cu precizie și înțelegere. Fotografia nu poate indica gradul de finețe al tehnicii. Totuși, uneori, acolo unde suprafața brodată a rămas întreagă, unde ansamblul nu permite analiza detaliului etapelor de lucru, punctul se vede minuțios și exact. Ceea ce dă ochiului senzația de primitivitate a execuției în ansamblul ei, este o anume stîngăcie a desenului, efortul de a plasa compoziția —prea complexă uneori — într-un cadru dat, dar mai ales starea prea avansată de deteriorare a obiectului, care face aproape imposibilă o judecată de valoare a ansamblului.

Totuși, după cum am încercat să arătăm în cursul analizei acestei broderii, ea trebuie să fi fost somptuoasă, prin precumpănitoarea folosire a firului de metal prețios față de culoare, iar echilibrul constant între gol și plin, proporția dintre personaje și decor și a personajelor între ele și, mai ales, frumoasa repartiție pînă în detalii între curbe și drepte, ca și armonioasa folosire a curbelor, trebuie să fi dat ansamblului o unitate decorativă liniștită, atît de caracteristică broderiilor moldovenești medievale în general, al căror prototip iconografic, tehnic și stilistic îl constituie acest epitrahil.

---

[1] C. Nicolescu și Fl. Jipescu, *op. cit.*, p. 142.

[2] N. Iorga, *În jurul pomenirii...*, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ne putem întreba în ce măsură cele trei obiecte de artă datate din vremea lui Alexandru cel Bun: epitrahilul despre care ne-am ocupat, epitaful de la Lvov și tetraevanghelul de la Oxford sînt reprezentative pentru începuturile artei moldovenești[1] și în ce măsură poate epitrahilul să reprezinte un element tradițional în arta moldovenească mai tîrzie.

Întrebarea, tocmai fiindcă este vorba de începuturi, se leagă de una din problemele cele mai complexe și mai confuze ale istoriei artei vechi romînești și anume de cea a relațiilor cu Bizanțul Paleologilor, de unde ne-ar fi venit, fie direct, fie prin lumea balcanică, primii meșteri, primele modele, fapt care, de altfel, a determinat caracterul fundamental bizantin — de tipul așa-numitei «a treia Renaștere bizantină» — a acestei arte. Nu credem necesar a discuta aci datele, atît de controversate încă, ale problemei. Ne vom opri doar în treacăt asupra unora dintre cele care se leagă de originea celor două mai vechi broderii moldovenești.

Atît epitrahilul cît și epitaful de la Lvov (acesta din urmă a fost lucrat, după cum ne arată inscripția dedicatorie în timpul lui Alexandru voievod, a doamnei Marina și a copiilor lor Ilie și Marina, cu «consimțămîntul și cheltuiala» mitropolitului Macarie)[2], poartă text grecesc, scris cu litere grecești[3].

---

[1] Icoanele de la Neamț și Bistrița, care deși socotite ca făcînd parte din zestrea artistică a Moldovei lui Alexandru cel Bun, erau pur bizantine, nu intră în discuție. (Pentru bibliografia completă a problemei și pentru examenul ei critic, vezi AL. ELIAN, *Bizanțul și Moldova în secolul al XV-lea*, în *Ștefan cel Mare și cultura Moldovenească*. . .

Cit despre aerul doamnei Malina (vezi I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'aër de la princesse Malina* in *Revista istorică romînă*, vol. XV, 1945, fasc. II, p. 129—132, cu o ilustrație în text) împărtășim părerea lui EMIL LĂZĂRESCU, în *Note despre aerul doamnei Malina*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 1—2, (1958), că această broderie nu poate fi din epoca lui Alexandru cel Bun, ci este mult ulterioară, probabil din prima jumătate a veacului al XVI-lea. În ceea ce privește cele două epitrahile: cel de la Bistrița și cel de la Vatopedi, pe care G. MILLET înclină să le considere, primul, dacă nu chiar din vremea lui Alexandru cel Bun, în orice caz dintr-o epocă apropiată, cel de-al doilea, ca pe un dar al voievodului către Muntele Athos (vezi G. MILLET, *Broderies* . . ., fasc. 2, p. 7—8), nu ne putem pronunța în mod cert. Bibliografia actuală nu ne permite să precizăm — după cum am arătat mai sus — dacă broderia de la Bistrița aparține Moldovei sau Țării Romînești. În sprijinul originii ei moldovenești, s-ar putea aduce două ipoteze, care însă nu au forța probantă a unor argumente fără replică: pe de o parte, marea asemănare din punct de vedere iconografic și al motivului ornamental dintre piesa zisă de la Bistrița și cea aparținînd Moldovei lui Alexandru cel Bun și, pe de alta, faptul că toate epitrahilele, aparținînd cu certitudine Țării Romînești în primele ei epoci de artă, fac parte din cu totul altă categorie stilistică. (Vezi C. NICOLESCU, *Broderia în Țara Romînească în secolele XIV—XVIII*, în vol. *Studii asupra tezaurului restituit din U.R.S.S.*, Buc., 1958, și studiul general al lui G. MILLET, *Broderies*, fasc. 1 și 2). G. MILLET, acordă «un suflu mai larg» broderiei de la Bistrița în comparație cu cea de la Alexandru cel Bun (*ibidem*, p. 7). Calificativul rămîne vag, faptul este legitim, de altfel, autorul necunoscînd decît parțial epitrahilul de la Alexandru cel Bun. Piesa de la Vatopedi (vezi G. MILLET, *op. cit.*, fasc. 1, pl. IX—XII și fasc. 2, p. 8—13), aparținînd și ea aceluiași tip iconografic și purtînd același ornament, la fel distribuit, este și ea greu de datat și de atribuit, nefiind studiată temeinic. Pe de altă parte, toate cercetările mai recente (vezi studiul foarte documentat și bibliografia problemei la AL. ELIAN, *op. cit.*) încep relațiile Moldovei cu Muntele Athos abia în vremea lui Ștefan cel Mare, ceea ce ar infirma ipoteza lui G. MILLET, că epitrahilul de la Vatopedi, ar fi fost un dar al voievodului. Aceasta însă nu exclude posibilitatea ca epitrahilul să fie moldovenesc și să fi ajuns, prin cine știe ce împrejurări, la mănăstirea athonită, în veacuri mai apropiate nouă.

[2] Vezi inscripția în limba greacă și trad. franceză în E. TURDEANU, *Les épitaphioi*, p. 203.

[3] E. TURDEANU, *op. cit.*, p. 174, afirmă că textul grec ar fi scris cu caractere chirilice. Com-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

E. Turdeanu, studiind epitaful[1] îl leagă, pe de o parte, de cel aflător azi în muzeul mănăstirii Putna[2], lucrat în a doua jumătate a veacului al XIV-lea de regina Eutimia și fiica ei Eupraxia și, pe de alta, de cel bizantin de la Ohrida[3], tot din secolul al XIV-lea și ajunge la concluzia că «cel mai vechi epitaf moldovenesc reprezintă contaminarea a două tipuri diferite de epitafe bizantine: prin subiect el este o replică simplificată a epitafului sîrbesc al reginei Eutimia (fapt care, de altfel, ar putea constitui un argument în plus în favoarea originei sale moldovenești)... prin cadru se leagă, datorită unui exemplar intermediar necunoscut, de tipul ilustrat în epitaful bizantin de la Ohrida»[4]. Pentru a justifica afirmația că epitaful este lucrat în țară, E. Turdeanu se sprijină pe afirmația lui N. Iorga[5] că epitrahilul este lucrat în țară și că în același timp (1429), se ilustra la Neamț de către monahul Gavril, tetraevanghelul aflător azi la Oxford[6]. Această activitate vădește existența unui curent artistic în Moldova acestei epoci. Argumentele lui N. Iorga, coroborate cu rezultatele analizei integrale a epitrahilului (în ceea ce privește tehnica în special), ne permit să susținem că el a fost lucrat în țară și nu de «meșteri de cusătură» de la Bizanț, ci de meșteri de la noi, dată fiind nesiguranța, ezitarea în execuția scenelor ce îl împodobesc. Aceleași caractere — un oarecare primitivism în execuție (atît cît se poate constata dintr-o fotografie de ansamblu) — se remarcă și în epitaful de la Lvov și el, după toate probabilitățile, lucrat în țară.

În ce măsură se poate vorbi, atît în ceea ce privește cele două piese de broderie, cît și în ce privește tetraevanghelul de la Oxford, de o influență directă a artei constantinopolitane asupra începuturilor artei moldovenești, este greu de spus. Caracterul «solemn și majestos», cum definește, oarecum romantic, E. Turdeanu influența bizantină în Moldova epocii lui Alexandru cel Bun[7], vine să se adauge unei tradiții, romantice și ea, care de la Cantemir și pînă în zilele noastre a statornicit, pe baze incerte (legende, interpretări greșite etc., începînd cu străbaterea întregii Moldove de Ioan al VIII-lea Paleologul) legături directe ale Moldovei din prima jumătate a secolului al XV-lea cu Bizanțul și care nu rezistă unei analize strînse a faptelor și a textelor[8]. Adunînd laolaltă cîteva date cu caracter general, se pot trage cîteva concluzii care să contribuie la limpezirea, cel puțin parțială, a problemei ce ne interesează.

Lista mitropoliților moldoveni, între Iosif și Teoctist, atît cît se cunoaște astăzi, dovedește un fapt nu lipsit de semnificație: toți sînt greci,

---

paraţia dintre inscripţia epitrahilului, de-ale cărui caractere greceşti nu s-a îndoit pînă acum nici unul din cei trei cercetători care s-au ocupat mai amănunţit de el: N. Iorga (*Patrahirul...*, p. 2); E. Turdeanu (*Les étoles...*, p. 11) şi G. Millet, (*op. cit.*, fasc. 2, p. 6), cu epitaful din 1428 de la Lwow, legitimează îndoiala asupra afirmaţiei lui Turdeanu. În această privinţă adoptăm părerea prof. Al. Elian, care ne-a fost transmisă verbal, lucru pentru care îi mulţumim pe această cale, că ambele texte ar fi greceşti, scrise cu caractere greceşti, «poate de cineva care avea obişnuinţa limbii slave».

[1] E. Turdeanu, *Les épitaphioi*, p. 172—178. Pentru bibliografia privind acest epitaf, vezi *ibidem*, p. 173, nota 2.

[2] O. Tafrali, *op. cit.*, album, pl. XXI; E. Turdeanu, *op. cit.*, pl. II şi G. Millet, *op. cit.*, fasc. 2, pl. CLXXXV.

[3] E. Turdeanu, *op. cit.*, pl. I şi G. Millet, *op. cit.*, pl. CLXXVIII.

[4] E. Turdeanu, *op. cit.*, p. 176.

[5] N. Iorga, *Patrahirul...*, vezi paragraful *Stadiul actual al cercetărilor din studiul de faţă*.

[6] I. Bianu, *Documente de artă romînească din manuscripte vechi, Evanghelia slavo-greacă...*, Buc., 1922.

[7] E. Turdeanu, *Les étoles...*, p. 18.

[8] Pentru această problemă trimitem la frumosul studiu, de o vastă şi strînsă argumentaţie critică a textelor, al prof. Elian, menţionat în cursul acestei lucrări.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trimiși de Constantinopol, care au rezidat efectiv în Moldova[1]. Acest fapt explică desigur limba grecească a inscripțiilor și formulelor dedicatorii din epitrahilul și epitaful ce ne-au rămas din timpul domniei lui Alexandru cel Bun, într-o măsură cel puțin tot atît de importantă ca și ipoteza unor modele grecești aduse în Moldova, după care s-ar fi lucrat primele obiecte de artă ale vremii. Aceasta ar putea explica și titlul de αὐτοκράτωρ și αὐτοκρατόρισσα cu care inscripția învestește pe donatorii epitrahilului, titlu, după cîte știm din documente pînă azi, fără precedent în cancelaria Moldovei, înainte și în timpul lui Alexandru cel Bun, cu excepția acelui de самодръжавьнъ din actul de la 30 martie 1392, cu care se intitulează Roman-vodă și a cărei traducere exactă în limba greacă este αυτοκρατωρ. «Între legăturile nemijlocite cu Bizanțul... cele mai de seamă sînt cele de ordin eclesiastic»[2]. Aceasta ar putea explica și inscripțiile grecești cu care sînt denumite sărbătorile reprezentate pe broderii.

Pe de altă parte, cunoaștem importante și precis documentate elemente de cultură sud-slavă care ajung, pe diferite căi, în Moldova epocii lui Alexandru cel Bun: construcția de către ucenicii sîrbului Nicodim a mănăstirii Neamțului; prezența în Moldova a epitafului reginei Eutimia, tot din această vreme, probabil datorită emigrației creștinilor din Serbia amenințată de turci. Cercetări detaliate au putut dovedi impresionanta similitudine iconografică a picturii murale moldovenești de la sfîrșitul veacului al XV-lea cu cea sîrbă și bulgară, cu un veac anterioară. Am arătat că scenele care împodobesc epitrahilul de la Alexandru cel Bun, de la Bistrița și Vatopedi, poartă toate caracterele tehnice și stilistice ale veacului al XV-lea și au același tip iconografic. Cu excepția cîtorva scene din biserica domnească de la Curtea de Argeș, a sfinților din pronaosul mănăstirii Cozia și a frumosului epitaf din 1396, tot de la Cozia[3], toate de factură imperial constantinopolitană, atît pictura cît și artele minore din Țara Romînească și Moldova vădesc, mai mult caracterele stilistice ale artei sud-slave, decît acelea înfloritoare în însăși capitala Bizanțului. Arta constantinopolitană este, de la începuturile ei, o artă imperială, care s-a inspirat, pentru a reprezenta viața extraterestră, de la protocolul curții basileus-ului. Pentru Renașterea bizantină care înflorește în secolele XIII și XIV în Balcani, acest protocol nu mai avea nici măcar semnificația unei tradiții care să fi trebuit a fi menținută. În arta țărilor balcanice, ca și în arta veche romînească un suflu mai dramatic omenesc animă atît figurile care personifică istoria vechiului și noului Testament, cît și ctitorii și donatorii al căror portret figurează pe operele inițiate de ei[4]. Desigur un rol foarte important îl joacă aci influența orientală — a Capa-

[1] Al. Elian, *op. cit.*

[2] *Ibidem.*

[3] C. Nicolescu, *Broderia din Țara Romînească*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*

[4] În legătură cu portretele donatorilor din epitrahilul de la Alexandru cel Bun, analizate intr-un studiu menționat în cursul cercetării noastre (C. Nicolescu și Fl. Jipescu, *op. cit.*, p. 147), nu credem că doamna Marina poartă o «cunună» (stemma), după cum afirmă autorii și după cum se arată în decalcul fotografiei reprodusă după clișeul C.M.I. (*ibidem*, fig. 3). De altfel și N. Iorga avea îndoieli în această privință. Fotografia actuală arată clar că nu este vorba de o stemma, pe care, de altfel, cu greu o putea purta soția voievodului, cînd voievodul insuși purta pălărie, ci tot de un fel de pălărie, poate o «scufă», din catifea probabil, a cărei parte superioară era despărțită în felii printr-un punct de tighel. Aceste felii nu sînt așezate la distanță unele de altele, după cum o arată decalcul, ci sînt continue, fapt care infirmă caracterul de cunună a acestei piese de îmbrăcăminte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dociei — a cărei artă, excentrică față de capitala imperiului, cu un caracter mai popular, este mai primitivă și mai aproape de realitate totodată.

Toate aceste considerente de ordin general nu au menirea să rezolve problema influenței direct constantinopolitane sau prin intermediul artei balcanice, asupra celor mai vechi broderii moldovenești. Ceea ce trebuie reținut sînt două fapte, deosebit de importante pentru istoria artei medievale moldovenești și pe care le confirmă, după cum nădăjduim că am reușit să arătăm, atît iconografia cît și tipul stilistic al epitrahilului de la Alexandru cel Bun, și anume: 1) frecvența pe aria balcanică și în țările noastre a unor caractere comune stilistice celei așa-numite «a treia Renaștere bizantină» din veacurile XIV și XV; 2) menținerea în Moldova lui Ștefan cel Mare, Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu și pînă către finele secolului al XVI-lea, a aceloraşi caractere stilistice, pe care le găsim, pentru întîia dată în Moldova lui Alexandru cel Bun.

Totodată, epitrahilul acesta, care vine să se adauge doar teoretic la tezaurul de obiecte de artă veche moldovenească, este unul din documentele importante care mărturisesc o netăgăduită continuitate atît în procesul de formație cît și în cel de evoluție a artei noastre vechi, proces care se petrece atît pe plan material și tehnic, cît și pe plan artistic. Dacă însă iconografia și ornamentica, elemente de natură materială, clasează arta moldovenească în ciclul mai vast al artei bizantino-slave, elementele de natură estetică (un anumit echilibru al formelor între ele, o anumită repartiție a acestora pe suprafața ce urmează a fi decorată, deci o interpretare specifică a spațiului, viziunea cromatică și ea proprie, sobrietatea viziunii decorative care interzice orice exces al somptuozității fără să o nege ca valoare plastică) sînt proprii Moldovei și îi rămîn proprii timp de mai bine de două veacuri. Lucrul poate fi dovedit pentru toate ramurile de artă, broderia de care ne-am ocupat fiind față de ansamblul artei noastre, ca un argument mai mult, în acest sens, față de o judecată de valoare asupra ei.

НОВЫЕ ДАННЫЕ ОБ ЕПИТРАХИЛИ АЛЕКСАНДРА ДОБРОГО

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Епитрахиль Александра Доброго — одна из двух древнейших вышивок, с достоверностью датируемых первой половиной XV века (вторая львовская плащаница), была изучена на основании частичного фотоснимка, изображавшего Александра Доброго и его жену Марину, а также две сцены: Вознесение и Сошествие св. Духа на апостолов. На основании фотоснимков всей епитрахили (присланных Ф. М. Морозовым из Ленинградского Эрмитажа) удалось более подробно исследовать епитрахиль.

С иконографической точки зрения вышитые 16 сцен (Благовещение, Рождество Иисуса, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход господень в Иерусалим, Тайная вечеря, Омовение ног, Предательство Иуды, Крестный путь, Распятие, Плач богородицы, Воскресение, Вознесение, Сошествие св. Духа) относятся к типу изображений стенной росписи молдавских церквей эпохи Стефана Великого и XVI в.

С точки зрения орнамента, формы весьма редко встречающейся в старинном румынском искусстве мотива восточного типа (аналогичного орнаменту епитрахилей из Бистрицы и Ватопеди), а именно изображение дракона, свернувшегося большим узлом в виде сердца, по-видимому, представляет собой переход от фантастико-геометрического орнамента (обычного на Востоке и в западном романском и готическом искусстве) к растительно-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

геометрическому орнаменту, характерному для Молдавии во второй половине XV века.

В работе разбирается также техника вышивки и отмечается ее сходство с техникой позднейших вышивок.

На основании стилистического и технического анализа епитрахили, автор приходит к заключению, что она сработана на территории Румынии отечественными мастерами.

NOUVELLES DONNÉES SUR L'ÉTOLE LITURGIQUE D'ALEXANDRE LE BON

RÉSUMÉ

L'étole d'Alexandre le Bon, l'une des deux broderies les plus anciennes, datées sans controverse possible de la première moitié du XVe siècle (en même temps que *l'épitaphios* de Lwow) avait été étudiée à l'aide d'une photographie partielle, qui représentait Alexandre le Bon et son épouse Marina, ainsi que deux scènes, notamment l'Ascension et la Descente du Saint Esprit. Les photos de l'étole dans son entier (don de F. M. Morozov, du Musée de l'Eermitage de Léningrad) ont permis d'en faire une analyse plus ample.

Les 16 scènes brodées (l'Annonciation, la Nativité de Jésus Christ, la Présentation au Temple, le Baptême du Christ, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem, la Sainte Cène, le Lavement des pieds, le Baiser de Judas, le Chemin de la croix, la Mise en croix, la Descente de croix, Pietà, l'Anastasis, l'Ascension et la Descente du Saint Esprit) sont, au point de vue iconographique, du même type que les peintures murales des églises moldaves de l'époque d'Etienne le Grand et du XVIe siècle.

Au point de vue ornemental, le motif de type oriental, très peu fréquent dans l'art roumain, représente un dragon au corps enroulé en un large nœud en forme de cœur. Ce motif est identique à celui des étoles de Bistriţa et de Vatopedi; il semble représenter, par sa forme, une transition entre les motifs ornementaux fantastiques-géométriques (fréquents en Orient et dans l'Occident roman et gothique) vers les motifs du type végétal-géométrique, caractéristiques de la Moldavie de la seconde moitié du XVe siècle.

L'ouvrage étudie également la technique de la broderie. Il constate une similitude très accentuée avec celle d'une époque ultérieure.

L'analyse du style et de la technique de l'étole en question aboutit à la conclusion qu'il s'agit d'un ouvrage exécuté dans le pays, par des artisans roumains.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INTERIOARE ŞI MOBILIER CIVIL DIN ŢARA ROMÎNEASCĂ ŞI MOLDOVA ÎN SECOLELE XVI-XVII

de FLORENTINA DUMITRESCU

Faptul că în tot cursul evului mediu arta religioasă a cunoscut, spre deosebire de cea laică, o deosebită înflorire, nu a rămas fără urmări pentru dezvoltarea studiilor de istoria artei. Atenția cercetătorilor — și la noi ca și pretutindeni — s-a îndreptat mai întîi asupra marilor creații ale arhitecturii și picturii bisericești, cu privire la care avem studii ample și competente; într-o mai mică măsură s-au studiat artele decorative și aceasta numai pe baza unui material legat de monumentele și obiectele de cult. Celălalt aspect al artei medievale, cel laic, mai puțin ușor de cunoscut, a fost multă vreme aproape total neglijat.

Această situație a durat la noi pînă mai în ultimii ani, cînd cercetările arheologice au făcut să iasă la lumină nenumărate amănunte din viața de toate zilele. S-a dovedit astfel pe deplin, prin mulțimea și varietatea obiectelor de artă descoperite, ceea ce se bănuia de mult: că nu numai în marile monumente legate de viața religioasă, nu numai în obiectele folosite la oficierea cultului, ci în toate aspectele — multiple și complexe — pe care le îmbrăca viața medievală nu au lipsit, nici gustul pentru frumos, nici îndemînarea și cunoștințele de tehnică și nici realizarea artistică.

Ca urmare, s-au putut încerca în ultima vreme și la noi studii privitoare la arta laică, artă ce îmbogățește aspectele vieții obișnuite. Putem spune azi, de pildă, că știm nu numai cum arăta argintăria folosită pentru serviciul divin, ci și cea de uz casnic[1]. Cunoaștem acum nu numai broderia religioasă, ci și cea aplicată la decorarea costumelor și interioarelor civile. Imaginea pe care o avem despre costumul medieval la noi nu mai este azi numai cea pe care ne-o dădeau, mai mult sau mai puțin convenționalele portrete votive; ea a fost completată prin nenumărate detalii asupra materialelor, croiului și podoabelor[2].

---

[1] C. Nicolescu, *Argintăria decorativă și de uz casnic, sec. XVI—XVII din secția de artă feudală a muzeului de artă R.P.R.*, în *Studii Muzeale*, nr. 1, 1957, Buc., p. 43—52.

[2] C. Nicolescu și Fl. Jipescu, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova, secolele XV—XVI*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 3—4, 1957, 1—2, și 3—4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Singur mobilierul, cel mai intim legat de arhitectură, a rămas, poate și din pricina dispariției acestei arhitecturi, necunoscut. Şi totuşi, pentru a ajunge să avem o imagine completă a rolului artei în viața medievală, se cere și o cercetare a mobilierului civil. Este ceea ce încercăm în paginile de față.

*

Indiferent de epoca pe care am cerceta-o, mobilierul civil, mai mult chiar decît cel religios, nu poate fi studiat în afara arhitecturii în care se încadrează uneori organic; fie că existența pieselor de mobilier dintr-o încăpere este în funcție de destinația acesteia, fie că forma mobilelor este dictată de complexul arhitectural pe care trebuie să-l completeze, să-l pună în valoare și să-l împodobească, drumul pornește dinafară înăuntru și nu invers.

Ştim însă, din nefericire, prea puține lucruri despre monumentele de arhitectură civilă medievală la noi; uneori ele au dispărut cu desăvîrșire (așa cum este cazul cu majoritatea celor din secolul al XV-lea); alteori nu ne-au mai rămas decît substrucții ce așteaptă să fie dezgropate și studiate; chiar în cel mai fericit caz, atunci cînd s-au păstrat, ele sînt ori foarte deteriorate, ori refăcute și transformate.

Din aceste motive, în studiile ce le-au fost consacrate, cercetătorii au fost siliți să se mărginească la determinarea unui plan cît mai exact al monumentului la care — în cazul cel mai bun — s-a putut adăuga și o reconstituire a lui. Ceea ce ar fi deosebit de folositor pentru cercetarea ce întreprindem, destinația încăperilor, nu poate fi decît dedusă — și nu totdeauna — din dimensiunile lor.

Dar arhitectura nu este singurul factor ce determină structura mobilierului. Acesta trebuie să răspundă, prin însuși rostul său, necesităților vieții, care, în tot cursul evului mediu, s-a desfășurat sub imperiul unor foarte stricte orînduiri. Raporturile dintre oameni — fie ei din aceeași clasă, fie din clase sociale diferite — erau supuse unei etichete riguros respectate. Adaptat vieții — prin însuși rolul său utilitar — mobilierul trebuia să se subordoneze și el acelorași legi: fiecăreia dintre clasele și categoriile sociale a căror ierarhie era cu atîta grijă respectată, îi corespundea o anume categorie și un anumit tip de mobilier, strict determinate în funcție de rangul celui căruia îi era destinat și de semnificația fiecărei piese în cadrul manifestărilor de viață publică sau particulară.

De la început trebuie făcute unele precizări cu privire la limitele cercetării noastre: pe de o parte, ea se va mărgini la epoca în care influența orientală nu ajunsese încă să se impună cu puterea unei mode, modă fundamental deosebită de cea care dăinuise pînă atunci. Pe de altă parte, vom fi siliți să ne ocupăm numai de mobilierul de curte — domnească sau boierească — deci de interioarele monumentelor de zid. Cît despre interioarele locuințelor micului meseriaș și țăranului, între care nu credem să fi fost diferențe structurale apreciabile, informația pe care ne-o dau izvoarele este atît de redusă încît ea nu ne poate permite nici măcar un început de cercetare. Ţinînd seama de spiritul de tradiție al țăranului, putem crede că interiorul țărănesc nu se deosebea fundamental de cel de astăzi; ca urmare, pentru cercetarea interiorului țărănesc din evul mediu metoda de cercetare ar trebui — ni se pare — să fie alta: să se pornească mai degrabă de la studiul interiorului țărănesc de astăzi, decît de la puținele date istorice cunoscute.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cea dintîi și cea mai mare dintre dificultățile de care se izbește cercetarea ce ne-am propus este absența pieselor autentice de mobilier civil, absență firească de altfel, pe de o parte, din cauza naturii materialului din care acestea fuseseră lucrate și pe de alta, din cauza distrugerii monumentelor la ale căror interioare ele fuseseră adaptate. Vom fi siliți deci, în studiul ce întreprindem, să recurgem la alte metode decît la cea a cercetării directe: la datele pe care le oferă izvoarele istorice și la comparații.

Dintre izvoarele istorice, în ordinea importanței lor din punctul de vedere ce ne interesează aici, cele mai de seamă sînt fără îndoială descrierile pe care ni le-au lăsat călătorii străini. Deși incomplete — datorită misiunii cu care cei mai mulți dintre ei au trecut pe la noi, aceștia nu veneau în contact decît cu anumite categorii sociale și cu anumiți reprezentanți ai lor; deși subiective — prin raportarea permanentă a celor văzute la civilizația, cultura, standardul de viață al patriei de origine a autorilor — ele sînt totuși extrem de importante nu numai prin autenticitatea descrierii, ci și prin forma ei vie și sugestivă; ele ne permit să cunoaștem nu numai un cadru mort ci și viața ce se desfășoară în cuprinsul lui. Deși în marea lor majoritate aparțin secolului al XVII-lea și celor următoare, pentru a putea raporta știrile lor la veacurile anterioare este de ajuns — de cele mai multe ori — să ne dăm seama de moda nouă ce intervine din ce în ce mai puternic în mobilarea caselor, modă ce începea tocmai în acea vreme să se întroneze în Moldova și Țara Romînească în locul vechiului tip de mobilier, mai greoi, mai puțin comod poate, dar mai ales, mai greu accesibil chiar pentru resursele financiare, destul de importante ale boierimii.

Tot în aceeași categorie de izvoare putem clasa amintirile pe care le-au lăsat cîțiva secretari domnești și — pentru o epocă mai tîrzie — unica descriere pe care ne-a lăsat-o însuși un domn[1] sau știrile întîmplătoare pe care ni le dau cronicarii.

Un număr nu prea mare de documente confirmă și completează datele pe care ni le oferă prima categorie de izvoare, indicîndu-ne uneori în plus atelierele în care se lucrau mobilele, prețurile lor sau alte amănunte cu privire la ele[2].

Aceste categorii de izvoare scrise nu ne-ar permite însă, cu toate amănuntele pe care ele ni le dau, să ne închipuim cum arăta o masă, un scaun, sau un pat de odinioară, dacă la datele lor n-am putea adăuga unele pe care ni le furnizează din cînd în cînd, izvoarele iconografice. Anumite obiecte de mobilier apar în unele scene ale picturii bisericești[3]; dar aici dificultatea este în a distinge ce aparține tradiției iconografice și ce corespunde în adevăr realității contemporane.

Dată fiind această sărăcie a informației istorice, un studiu al mobilierului la noi ar rămîne totuși o imposibilitate dacă nu ne-ar veni în ajutor comparația, fie cu ceea ce se întîlnește în țările vecine în aceeași vreme[4], fie

[1] D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, trad. de Gh. Adamescu, Buc., 1942.

[2] D. Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Romînești*, vol. X, Acte și scrisori (1637—1660) și Gr. Tocilescu, *534 documente istorice slavo-romîne din Țara Romînească și Moldova, privitoare la legăturile cu Ardealul 1346—1603. Din arhivele orașelor Brașov și Bistrița în text original slav, însoțit de traducere romînească*, tipărite la Viena, 1905—1906, Buc., 1931.

[3] Cina cea de taină, Cina de la Mamvri, Nunta de la Cana, Nașterea Fecioarei etc.

[4] Organizarea acestor interioare bazată pe armonia dintre arhitectură, obiceiuri și costum, avea un caracter unitar indiferent de granițe în toată această perioadă din istoria omenirii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu mobilierul bisericesc și monastic. Vom fi deci siliți mereu să raportăm datele furnizate de izvoare la ceea ce cunoaștem cu privire la țările a căror artă s-a dezvoltat sub același climat bizantin și la țările vecine de artă occidentală, cu care am avut permanente și puternice legături.

Comparația cu monumentele și obiectele de artă religioasă mai bine păstrate în genere decît cele civile va fi necesară, nu numai pentru a întregi imaginea fiecărui obiect în parte[1], dar și pentru a o completa pe cea a cadrului arhitectonic în care ea se situa.

Ținînd seama de toate aceste considerațiuni este evident că cercetarea ce întreprindem va apărea mai degrabă ca una arheologică decît una estetică, scopul ei fiind de a întocmi o schemă a mobilierului ce decora interioarele, considerațiile estetice asupra aspectului lui decorativ urmează a fi făcute numai în limita — destul de redusă — pe care ne-o îngăduie informația oferită de izvoare.

*

Cadrul arhitectonic. Dintre cele trei categorii de monumente ce fac parte din arhitectura laică: domestice, publice și militare, numai prima grupă ne interesează și anume arhitectura particulară urbană sau rurală. Numai în măsura în care ne poate ajuta la reconstituirea monumentelor primei categorii în ce avea mai caracteristic și indispensabil pentru un studiu asupra mobilierului, ne vom ocupa de cea monastică.

Cauza pentru care — cum am spus mai sus — cele mai multe dintre monumentele din această categorie au dispărut, a fost desigur materialul din care erau construite. În toată perioada de care ne ocupăm, casele erau din lemn, singurele clădiri în piatră fiind palatul și biserica. Privită de departe o cetate « apare ca o altă Romă, fiindcă turnurile, bisericile și mănăstirile înfățișează privirii o oarecare măreție; dacă cineva pătrunde înăuntrul ei nu află decît cocioabe și colibe și nici chiar cei mai bogați boieri nu au locuințe splendide ci clădesc pereții din lemne lipite cu lut ». « În anul acesta 1647, unii boieri vor să-și înalțe case de piatră, fiindcă din cauza deselor incendii nu sînt siguri de casele lor de lemn »[2].

Orașul nu era înconjurat de ziduri[3] și era alcătuit, după cum am spus, din case de lemn, lipite cu lut[4] și acoperite cu stuf, în afară de cele

---

[1] Importanța obiectelor de mobilier religios este cu atît mai mare cu cît ele sînt singurele care ne ajută să ne facem o idee despre felul în care vor fi fost împodobite și mobilele din palate și case, deoarece nici un document nu ne vorbește de podoaba lor sculptată.

[2] V. A. Urechia, *Codex Bandinus*, *Anal. Acad. Rom.*, seria II, tom. XVI (1893—1894), p.106.

[3] A. Papiu Ilarian, *Lugubre monumente* în *Tezaurul de monumente istorice*, Buc., 1863, vol. II, p. 143 și N. Iorga, *Călători, ambasadori și misionari în țările noastre și asupra țărilor noastre*, Buc., 1899. *Călătoriile prin Moldova ale lui Tomasso Alberti* (1612), p. 12.

[4] Ruggiero-Giuseppe Boscovich, *Giornale di un viaggio da Constantinopoli in Polonia*, Bassano, 1784, p. 137—138; N. Iorga, *op. cit.*, p. 12; *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiohia în Țările Romîne* (1653—1658), trad. Emilia Cioran, Buc., 1900, p. 4; N. Iorga, *Un călător italian în Turcia și Moldova în timpul războiului cu Polonia*, Buc., 1910, p. 21 (55). Extras din *Anal. Acad. Rom.*, seria II, tom. XXXIII; C. C. Giurescu, *Le voyage de Niccolo Barsi en Moldavie* (1633), Paris-București, 1925, p. 24. Extras din *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France*; Fr. Babinger, *Robert Bargrave, un voyageur anglais dans les pays roumains du temps de Basile Lupu* (1652), Buc., 1936, p. 45—46. Extras din *Anal. Acad. Rom.*, mem. secț. ist., seria III, tom. XVII, mem 7; Fr. Babinger, *O relațiune neobservată despre Moldova, sub domnia lui Antonie-vodă Ruset*, (1676), Buc., 1937, p. 20. Extras din *Anal. Acad. Rom.* mem., secț. ist., seria III, tom. XIX, mem. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ale boierilor, vameșului, logofătului care erau acoperite cu șindrilă sau scînduri așezate unele lîngă altele[1]. Sistemul de construcție în lemn era cel folosit și astăzi de țărani[2]. Străzile erau largi și acoperite cu trunchi de arbori formînd un fel de pod[3].

Aspectul acesta de « oraș țărănesc » cum spune Wilden (călător german care trecea prin Iași în anul 1611)[4] asemănător cu cel al orașelor din Polonia și Rusia[5] nu se schimbă decît spre sfîrșitul secolului al XVII-lea. Cam de atunci, dar mai ales din secolul al XVIII-lea boierii încep să zidească atît în orașe cît și mai cu seamă în sate, palate din piatră, spațioase, înconjurate de grădini, « palate fără egal în lume, afară numai poate în țara Francilor »[6].

Dar pînă la această epocă — și chiar și după — nesiguranța vremurilor, de unde nevoia de apărare, și în orașe, spațiul limitat, fac nu numai ca înfățișarea caselor să fie destul de săracă, dar și ca împărțirea interioară a acestora să fie simplă, fie că e vorba de construcții de zid, fie că e vorba de unele de lemn.

Astfel, indiferent dacă ne referim la palatul voievodului sau la casa modestă a meseriașului, vom întîlni o cameră comună cu destinații multiple — sala. În palate ea era destinată vieții publice; aci domnul primea audiențe[7], da ospețe[8] și împărțea dreptatea[9]; tot aici se făcea încoronarea și se expunea trupul răposatului domn[10]. În casele celelalte ea era în același timp cameră de reuniune a familiei, sală de mîncare și adesea chiar cameră de dormit.

Sala sau « sala cea mare » este întîlnită încă din secolul VI în palatele bizantine cu aceleași destinații; ea se numea « Consistorion » sau « Triclinion »[11]. Dar nu numai la bizantini, ci pînă în Occident, în Franța de exemplu, aceleași cauze determină aceeași împărțire interioară a casei[12].

Sala cea mare din palate, după cum o arată și numele, trebuia să fie de dimensiuni impunătoare ca să poată cuprinde un număr mare de persoane la ocazii nu prea rare (cum erau ospețele publice, de pildă) și ușor accesibilă. Ea se afla deci întotdeauna la parter și anume în corpul principal al palatului, acolo unde erau și apartamentele domnului[13].

În casele particulare, inclusiv cele de lemn, camera comună se afla la etaj pentru un îndoit motiv: pentru a fi mai apărată și pentru că, de cele mai multe ori, parterul era destinat pivnițelor sau cămărilor.

---

[1] An. Antalffy, *Călătoria lui Evlia Celebi prin Moldova în anul 1659*, p. 42, în Bul. Com. Mon. Ist., vol. XII (1933).

[2] Fr. Babinger, *Robert Bargrave* . . . p. 41.

[3] N. Iorga, *Un călător italian* . . . p. 21 (55); R. Boscovich, *op. cit.*, p. 137—138; Fr. Babinger, *O relațiune* . . . p. 20.

[4] A. Papiu Ilarian, *op. cit.*, p. 143.

[5] A. Parmentier, *Album historique, Le XVI-e et le XVII-e siècles*, Paris (f.d.), p. 185—191.

[6] Macarie, trad. Emilia Cioran, Buc., 1910 p. 209—211 și 127—128.

[7] N. Iorga, *Istoria romînilor prin călători*, Buc., 1920, p. 19; idem., *Istoria romînilor în chipuri și icoane*, Buc., 1905, p. 155; C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 32.

[8] Macarie, trad. Emilia Cioran, p. 21; N. Iorga, *Istoria romînilor în chipuri și icoane* p. 155.

[9] Macarie, trad. Emilia Cioran, p. 20; C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 32; Fr. Babinger, *op. cit.*, p. 20; D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, p. 138.

[10] Macarie, trad. Emilia Cioran, p. 115.

[11] G. Schlumberger, *Un empereur byzantin au X-e siècle, Nicéphore Phocas*, Paris, 1890, p. 374; Ch. Diehl, *Etudes byzantines*, Paris, 1905, p. 82, 83, 92.

[12] C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, tom. II, *Architecture civile et militaire*; cap. I și II, Paris, 1904; A. Parmentier, *op. cit.*, p. 238—240.

[13] Fr. Babinger, *op. cit.*, p. 20; V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 139—140.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe lîngă această încăpere existau în palate și în casele mai spațioase, dormitoare, — întotdeauna mai puține decît locatarii — bucătărie, cămară etc.

În Occident — cum fusese și la bizantini — exista încă în secolul XVI—XVII obiceiul de a primi și într-o cameră, așa-numită de « paradă », ce o preceda pe cea de culcare și în care se afla un pat cu funcție de scaun[1]. Privilegiul acesta de a primi în camera de paradă pe jumătate culcat (după obiceiul antic) într-un pat anume așezat acolo, era rezervat domnului și marilor boieri.

Este posibil ca de aici să-și aibă originea și la noi camerele de primire de lîngă sala cea mare sau din apartamentul doamnei și care, n-ar fi exclus, să o fi precedat deopotrivă pe cea de culcare. La această cameră, de existența căreia ne vorbesc izvoarele[2], se recurgea atunci cînd întrevederea avea un caracter mai intim. Diferența între acestea din urmă și « camera de paradă » din Occident pare a consta doar din faptul că pierzîndu-se cu timpul obiceiul de a mai primi culcat pe pat, acesta a fost înlocuit cu un jilț sau scaun.

Un lucru interesant ce merită să fie amintit aci este acela că în unele case țărănești de astăzi există, după cum se știe, afară de camera comună folosită de toți membrii familiei și o cameră numită de paradă sau « paradie » (de pildă, în Ardeal), mai bogat ornamentată decît cealaltă și în care nu se doarme, cu toate că există paturi; ea este rezervată numai pentru primire. Nu putem afirma cu certitudine că este vorba de o reminiscență a celor din evul mediu, dar o apropiere se impune de la sine dacă ne gîndim la punctele comune pe care ni le oferă: nu numai numirea identică, ci și patul în care nu se doarme și pe care sînt expuse costumele de sărbătoare, obicei ce exista și odinioară.

Tot în legătură cu destinația lor și deci cu rolul lor în viața publică și particulară, camerele erau sau nu boltite. Dată fiind impresia de maiestate la care contribuie în bună parte boltirea, și judecînd după cele cîteva exemple rămase, este de presupus că majoritatea încăperilor, mai cu seamă în palate, erau boltite[3].

Dar cunoașterea arhitecturii este, cum am spus, indispensabilă unui studiu al mobilierului, nu numai pentru că repartiția acestuia este în funcție de destinația camerelor, ci și pentru că adesea construcția a fost adaptată în vederea simplificării lui. După cum vom vedea la casele domnești de la Probota și la cele egumenești de la Vatra Moldoviței, existau în glaful ferestrelor bănci de piatră, rezervate în grosimea zidului; uneori o asemenea bancă se profila în jurul pereților. În ambele cazuri ea putea fi acoperită cu scînduri groase de lemn, fixate la o latură în perete. O altă adaptare a arhitecturii o constituie firidele de diferite forme și mărimi, cuprinzînd adesea rafturi din lemn[4]. Alteori ele erau așezate în imediata apropiere a intrării și foloseau pentru pus lumina.

Atît băncile de piatră din dreptul ferestrelor, cît și firidele sau etajerele sînt frecvent întîlnite în arhitectura occidentală, începînd din secolul XII și pînă în secolul XVII[5].

---

[1] Viollet le Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, 1858.

[2] N. Iorga, *Istoria romînilor prin călători*, p. 16.

[3] Vezi casa domnească de la Probota, de la Cetățuia și casele egumenești de la Vatra-Moldoviței.

[4] C. Nicolescu, *Locuințe domnești în cuprinsul mănăstirilor în veacurile XV—XVII* in *Studii și cercetări de istoria artei* (1954), nr. 3—4.

[5] C. Enlart, *op. cit.*; A. Feulner, *Kunstgeschichte des Möbels*, în *Propyläen Verlag*, Berlin, 1927, p. 94, fig. 88; *Deutsche Landschaft in fünf Jahrhunderten deutscher Malerei*, Introd. de Paul Ortwin Kawe, Berlin, 1938, pl. XXXIX.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este posibil ca la noi să fi fost introduse o dată cu venirea meșterilor străini, care, precum se știe, au contribuit la ridicarea primelor noastre monumente de piatră.

În interior, pereții erau decorați cu « săpături jur împrejur la înălțime de trei picioare ca în caravanseraiuri »[1] sau acoperiți cu plăci de ceramică smălțuită, ornamentată cu motivele frecvente în ornamentica noastră: cel al palmetei, al rozei vînturilor, zig-zagului și cu alte combinații de linii și puncte. Alteori, sub influență occidentală, chiar și cu chipuri de cavaleri în costume medievale[2]. Lucrate în tehnica sgraffito-ului, sau cu un slab relief, acestea erau colorate în tonuri de alb-gălbui, galben-verzui, cafeniu, verde și chiar albastru, ceea ce făcea pe unul din călătorii poloni ce trecea prin Iași la 1677—1678, să spună că erau « modelate în forma teracotei olandeze »[3].

Cînd pereții nu erau nici lambrisați și nici îmbrăcați cu plăci de ceramică, erau zugrăviți « în diferite chipuri cu portrete de ale sfinților », cu « minunile creațiunii pămîntului și mării » sau cu « descrieri de lupte »[4].

Dar, încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, pe cît se pare, a început a se renunța la acest sistem de decorare; lemnul sculptat, ceramica sau pictura au fost înlocuite cu tapete, țesături, broderii cu aur și argint, astfel încît, cu tot aspectul modest pe care-l au casele pe dinafară, « pereții interiori înfățișează regiam quadam principis majestatem »[5].

Dacă la aceasta mai adăugăm sobele de olane colorate[6] în aceleași tonuri de alb-gălbui pînă la cafeniu închis și verde, modelate cu reprezentări de animale fantastice, de cavaleri medievali în armură sub arcade gotice, sau cu imaginea sf. Gheorghe omorînd balaurul — pentru a nu pomeni decît cîteva din motivele folosite — dacă mai adăugăm, plăcile pavimentare de asemenea decorate și chiar smălțuite[7], ne putem ușor închipui cît de frumoase puteau fi acele interioare, datorită perfectei armonii dintre linie și culoare.

De felul cum vor fi fost împodobite în interior casele mai modeste sau cele țărănești nu știm din izvoare decît că erau frumos tencuite, văruite in alb și că din fiecare casă era nelipsită soba — vatra de olane — avînd deasupra « un fel de pătrat mare de lut verde sau roșu, în casele mai înstărite chiar de olane lustruite, sprijinit pe doi stîlpi și cu capac în vîrf. Aceasta se numește, în limba romînă „cuptoriu" »[8]. Sobe de felul acelora se mai întîlnesc și astăzi în unele case de la țară.

Datele culese și expuse aici, mai puține în legătură cu construcția însăși, mai multe despre veșmîntul interior adăugat acestuia, ne pot sugera, credem, cadrul arhitectonic în care mobilierul trebuia să se integreze.

---

[1] N. Iorga, *Istoria romînilor prin călători*, p. 249.

[2] Săpăturile efectuate la casele domnești de la Hîrlău, Suceava, Curtea de Argeș etc., au dat la iveală numeroase fragmente de ceramică decorativă, ornamentate în toate aceste genuri.

[3] P. P. Panaitescu, *Călători poloni în țările romîne*, Buc., 1930, p. 73—74, extras din *Anal. Acad. Rom., Studii și cercetări*, XVII.

[4] Macarie, trad. Emilia Cioran, p. 92—93, 209.

[5] V. A Urechia, *op cit.*, p. 105—106.

[6] *Ibidem*, p. 92—93. Exemple de cahle smălțuite sau nu și decorate in diferite feluri, se află la muzeele din Suceava, Piatra Neamț și Curtea de Argeș, sau în colecția secției feudale a Muzeului de Artă R.P.R. din București.

[7] În muzeul regional din Suceava se pot vedea frumoase exemplare de ceramică pavimentară, cele mai multe smălțuite, provenind in majoritate de la cetatea de Scaun a Sucevei.

[8] Macarie, trad. Emilia Cioran, p. 4; Fr. Babinger, *Robert Bargrave*, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mobilierul. După cum am spus, sala sau camera comună era cea mai importantă dintre încăperile ce compuneau complexul unui palat sau locuința unui feudal. Pînă în secolul al XIX-lea, deci atîta vreme cît au mai dăinuit obiceiurile medievale la noi sala și-a păstrat acest rol ilustrat prin mulțimea ceremoniilor ce aveau loc acolo. Care era mobilierul ce se afla în această încăpere, mobilier a cărui menire era să corespundă tuturor cerințelor (exceptînd mobilierul oferit de arhitectură, amintit la capitolul respectiv)?

De la început, trebuie să spunem că, în tot cursul evului mediu, mobilierul a fost foarte redus, deoarece, ca și încăperea însăși, aceeași mobilă îndeplinea mai multe funcții. Căci, viața de interior era, în evul mediu, o viață simplă; orice adaos la mobilierul strict necesar care era integrat arhitecturii — covor, argintărie, alte obiecte de podoabă — indica prezența « seniorului », prezență care necesita — din pricina stricteței protocolului — un supliment de mobilier ce marca, față de toți ceilalți, gradul ierarhic superior al domnului sau al suveranului.

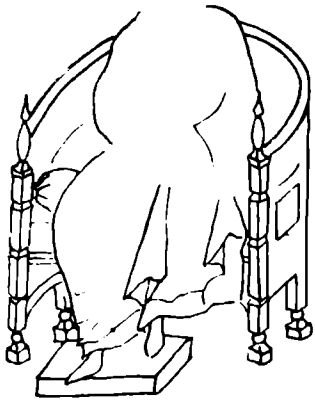


Fig. 1. — Jilț cu spătarul rotunjit și la înălțimea brațelor — Tetravanghelul de la Neamțu, 1429, Evanghelistul Ioan.

Dintre puținele mobile folosite în acea vreme, cea mai importantă, prin rolul pe care-l avea atît în viața de toate zilele cît și în cele mai solemne împrejurări de la curte, ca și, de altfel, prin semnificația sa în cadrul obiceiurilor feudalilor, era scaunul, cunoscut și sub denumirea lui (mai adecvată aspectului pe care-l îmbrăca) de jilț.

În sală — ca și în dormitor, de altfel — exista întotdeauna unul singur, rezervat domnului, seniorului sau șefului de familie; este deci o piesă rară, cu toate că a fost cunoscut și folosit încă din cele mai vechi timpuri. Pentru ceilalți, erau așezate în jurul pereților lavițe, bănci sau lăzi și, numai la nevoie, se întindea în mijloc masa.

Ca loc de onoare, jilțul putea fi în același timp și al oaspetelui de același rang cu gazda care-l primea și-l onora, fie cedîndu-i pe al său, fie oferindu-i unul asemenea. De altfel, eticheta așa de mult respectată în evul mediu preciza locul fiecăruia în funcție de ierarhie.

Originea, desigur că și-o are, prin Bizanț, în scaunul roman — « sella curulis » — care însă a suferit o radicală prefacere o dată cu introducerea ceremonialului oriental la curtea împăraților bizantini (sec. VI). Atunci el împrumută forma tronului oriental, pe estradă, bogat ornamentat[1]. În Occident acest fel de jilț, excesiv de ornamentat, pătrunde în secolul XIII tot sub influența orientală, urmare firească a cruciadelor.

Ceea ce cunoaștem la noi, prin comparație cu jilțurile bisericești, singurele păstrate, este acest din urmă tip. Ce va fi fost înainte nu putem afla decît prin reprezentările din pictura bisericească, reprezentări ce înfățișează alt tip de jilț, de forma celui occidental, anterior secolului al XIII-lea, cu spătarul de aceeași înălțime cu brațele (fig. 1 și 8). Acest tip

[1] H. Weiss, *Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom 4-ten bis zum 14-ten Jahrhunderten*, Stuttgart, 1862, p. 157; Viollet le Duc, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

corespundea costumului antic care cu toată amploarea lui se modela ușor pe corp.

O dată însă cu valul de influență orientală ce străbate tot Apusul în secolul XIII s-a petrecut o schimbare a costumului, atît în ce privește croiul

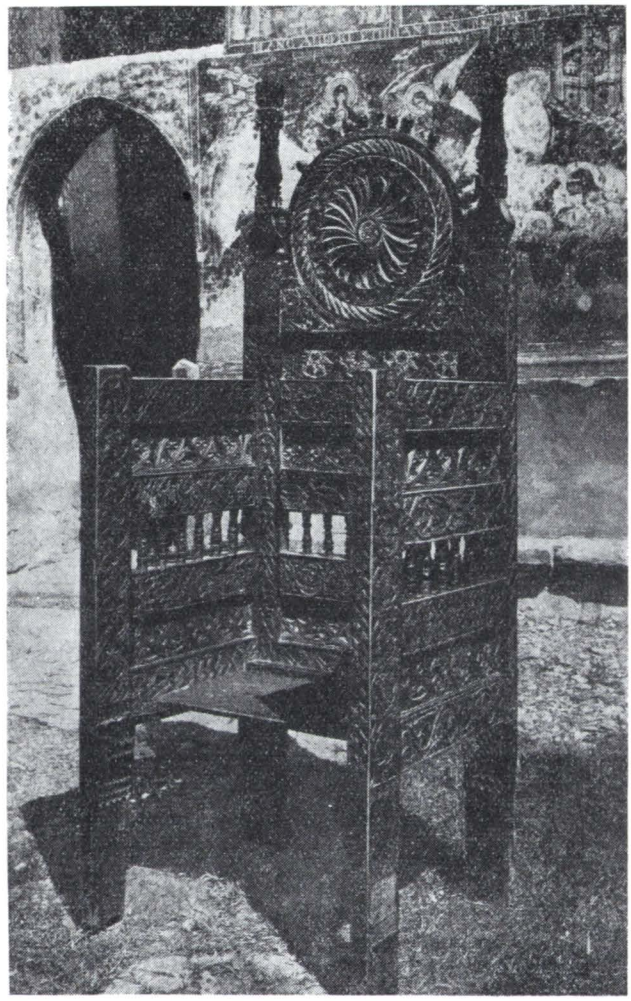


Fig. 2.—Jilț episcopal (sec. XVI) din Biserica mănăstirii Vatra-Moldoviței.

cît și materialele din care el era confecționat[1]. Ca urmare a aceleiași influențe, s-a transformat și mobilierul în așa fel încît armonia dintre cele două elemente, în ce privește linia severă și somptuozitatea, să fie perfectă.

Înfățișarea jilțului pe care-l vom întîlni la noi (alături de costumul înnoit și el)[2] în toată această perioadă, secolele XVI—XVII (din ce în ce mai rar, spre sfîrșit) este pe de o parte sobră, prin structura lui — spătar mult înălțat deasupra capului, uneori formînd baldachin, brațe drepte, tăblie pentru stat — pe de alta, somptuoasă prin luxurianta ornamentație ce-l aco-

[1] Viollet le Duc, *op. cit.*, tom. I.

[2] C. Nicolescu și Fl. Jipescu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

peră în întregime[1], cu excepția dosului spătarului (ceea ce indică lipirea lui de perete, deci fixitatea) (fig. 2).

Astfel conceput, el crea o unitate perfectă cu arhitectura în care se încadra, accentuîndu-i liniile verticale impunătoare de altfel și datorită plafoanelor boltite. El va fi totodată, prin linie și culoare, în deplină armonie cu costumul.

Este probabil că și la noi — ca în Occident — să fi fost acoperit cu o bucată mare de stofă care-l ascundea aproape în întregime[2], fapt care

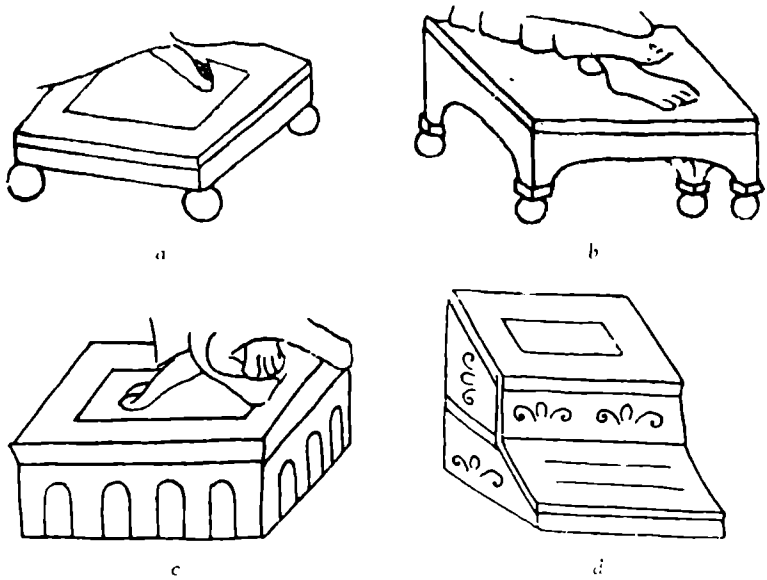


Fig. 3 — a, b, c, d, Diferite forme de podium-uri (în scene din pictura bisericească).

ar explica de ce în izvoare nu este nicăieri pomenită podoaba sculptată. Într-un singur caz, Niccolo Barsi, în anul 1633, spune că principele l-a primit « sovra una sedia mezza a oro »[3]; nu înseamnă, evident, un jilț de metal, și cu atît mai puțin unul de aur — căci un astfel de jilț, nu a existat, după părerea majorității cercetătorilor, nici la vestita curte a împăraților bizantini — ci unul din lemn sculptat și aurit, asemănător celor din biserici, în acea vreme[4].

Proveniența lui poate fi desigur locală dacă avem în vedere, pe de o parte, îndemînarea meșterilor noștri, obișnuiți cu tehnica sculpturii în lemn, iar pe de alta, faptul că motivele folosite erau intrate în repertoriul lor încă de un secol.

Mai tîrziu, alături de acest tip de scaun, apare la noi și un altul, venit din Occident, ce devine din ce în ce mai frecvent începînd din secolul al XVII-lea

---

[1] Este de remarcat că, cu toată bogăția lor, ornamentele nu apasă asupra liniei monumentale fiind ținute într-un relief mic, plat (caracteristic întregii noastre sculpturi), spre deosebire de cea plină, rotundă, a celor din Occident.

[2] Viollet le Duc, *op. cit.*, tom. I.

[3] C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 32.

[4] Stratul de ipsos peste care era așternut aurul s-a desprins de cele mai multe ori de lemn, așa încît nici unul dintre jilțurile rămase, ca de pildă cel de la Vatra-Moldoviței sau Voroneț, nu mai păstrează aspectul inițial care trebuie să fi fost deosebit de somptuos. În schimb, cîteva tetrapoade și iconostase, cum sînt cele de la Sucevița și Vatra-Moldoviței ne pot ajuta la reconstituirea imaginii acelor jilțuri.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și sfîrșește prin a înlocui vechiul jilț; această nouă piesă de mobilier o întîlnim în izvoare sub numele de « fotoliu »[1]. Ceea ce-l caracterizează este faptul că stofa, care odinioară acoperea jilțul, este acum fixată prin cuie de metal[2], răpind astfel lemnului cea mai mare parte din suprafața odinioară sculptată.

Această schimbare ține de altfel, de o altă modă în ceea ce privește întregul sistem de decorare a interioarelor, modă care prinde în primul rînd în Țara Romînească și apoi în Moldova.

După cum jilțul secolului al XVI-lea, sobru și luxos totodată era potrivit într-o arhitectură severă, luminată însă prin împodobirea cu picturi

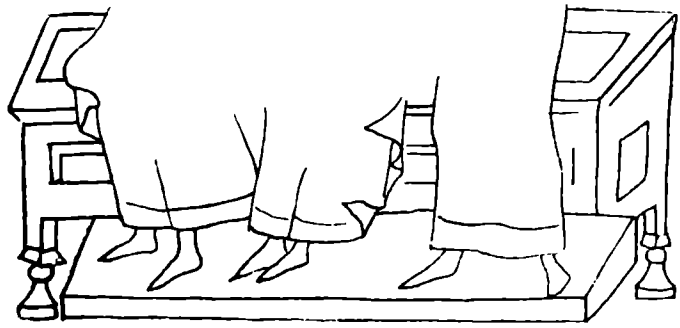


Fig. 4. — Podium în fața unei bănci. Humor (sec. XV), « Isus în fata lui Pilat ».

murale și cu ceramică, fotoliul venețian, avînd ca unică decorație îmbrăcămintea în stofe și catifele de culoare roșie, țintuite cu cuie de argint-aurit, corespundea unui interior îmbrăcat de asemenea în tapete și poale de mătase brodate cu aur și argint, și care ascundeau cu totul suportul lor de lemn sau piatră. Impresiile culese de privitorul ce-și plimbă privirea de la un cap la altul al sălii se confundau într-una singură, una de maiestate, cînd este vorba de un interior din secolul XVI sau chiar XVII, una de confort, în cel următor.

Dar scaunul, sub forma jilțului sau a fotoliului, este întîlnit ori de cîte ori era vorba de un episod petrecut în viața particulară. În viața publică, locul domnului sau al episcopului va fi tronul. Acesta nu este de fapt decît tot jilțul sau fotoliul (după epocă), urcat de data aceasta pe o estradă, acoperit de un baldachin, întotdeauna independent și înconjurat de draperii[3]. Accesoriilor acestora ce dau maiestate jilțului, impunîndu-l ca tron, le putem găsi originea tot în Orientul din care au fost luate de bizantini[4] și prin ei, de celelalte țări pînă în Occident. Dacă obiceiul s-a extins, semnificația lui de la origine, legată de ideea de mister ce trebuia să întovărășească pe cea de conducător, s-a pierdut treptat.

---

[1] Atunci cînd în traducerea romînească întîlnim tot numirea veche de jeț sau jilț, aceasta este de obicei completată, ca de pildă, « jeț roșu venețian» sau « jeț roșu alla veneziana» spre a-l deosebi total de cel anterior, indicîndu-i totodată și proveniența. Vezi N. Iorga, *Un călător italian*, p. 21 (55); idem, *Istoria romînilor prin călători*, p. 232.

[2] Macarie, trad. Emilia Cioran, p. 20; V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 105—106; P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 205.

[3] Fr. Babinger, *O relațiune neobservată*, p. 20.

[4] Ch. Diehl, *op. cit.*, p. 82, 92; Viollet le Duc, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De obicei, platforma pe care se afla tronul, ce se numea *accubiton* la bizantini[1], se găsea așezată într-unul din capetele sălii celei mari, în așa fel încît să poată domina întreaga încăpere[2].

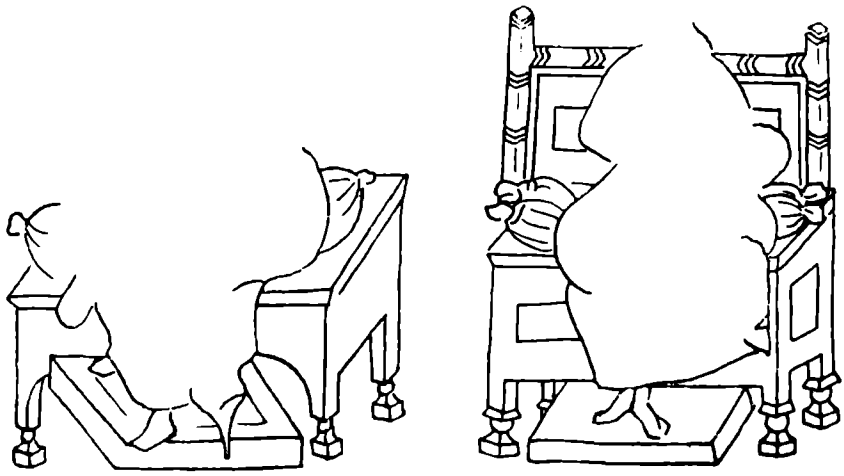


Fig. 5. — a) Bancă. Tetravanghelul de la Neamțu, 1429, Evanghelistul Luca. b) Bancă cu spătar, închipuind jilțul. Voroneț (sec. XVI), « Deisis ».

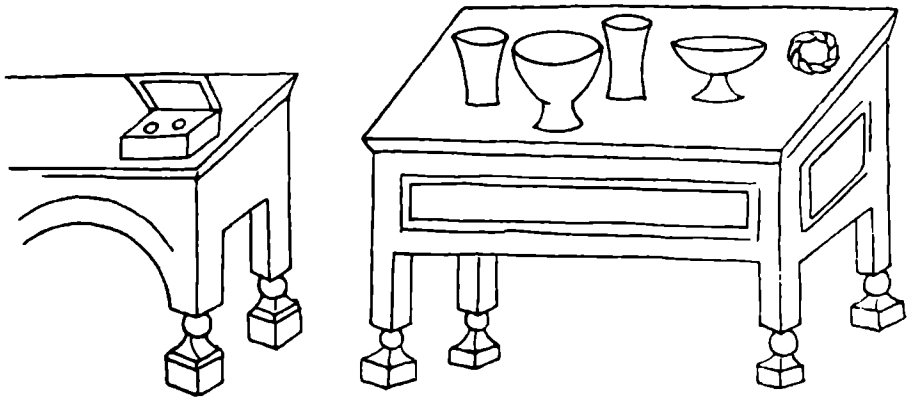


Fig. 6. — a) Bancă folosită ca masă. Tetravanghelul de la Neamțu, 1429, Evanghelistul Matei. b) Probabil tot bancă folosită ca masă. Voroneț (sec. XVI). « Viața Sf. Gheorghe ».

Tot aici trebuie amintite acele podium-uri (fig. 3, *a*, *b*, *c*, *d*) ce întovărășeau fără excepție scaunul fie el jilț, tron sau fotoliu. De forma unor taburete joase, pătrate sau dreptunghiulare, cu sau fără picioare, simple sau în trepte, ele fereau de răceala pardoselilor de piatră sau ceramică. Dimensiunile lor erau variate, în raport cu cea a mobilei pe care o completa, deoarece erau nelipsite nu numai de lîngă scaune ci și de lîngă bănci (fig. 4), lăzi și paturi, servind uneori mai multor persoane. Cei infe-

[1] G. Schlumberger, *op. cit.*, p. 374.

[2] Fr. Babinger, *op. cit.*, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

riori în rang se slujeau adeseori de ele (la marile ceremonii de pildă), pentru stat[1].

În afară de jilţ sau fotoliu mai existau scaune joase sau taburete, uneori acoperite cu pînză de in, prinsă de asemenea în cuie; ele foloseau însă ca suport pentru diverse obiecte necesare la serviciul mesei sau la alte ceremonii.

Deci, un singur scaun-jilţ, fotoliu sau tron — se afla în sala cea mare şi era rezervat şefului de familie, domnului; celelalte persoane, după rangul lor, şedeau fie pe bănci, laviţe sau lăzi aşezate în jurul pereţilor (ca o bancă continuă), fie pe perne sau covoare aşezate direct pe pardoseală şi, bineînţeles, cei mai mici în rang, în semn de respect, rămîneau în picioare.

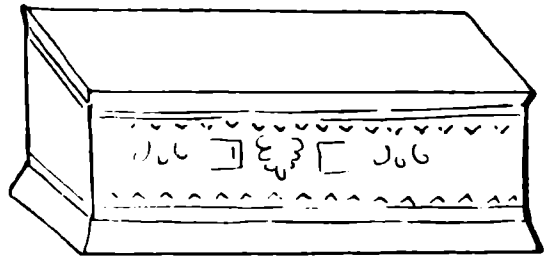


Fig. 7. — Bancă de forma unei lăzi. Gura Motrului (sec. XVII), « Spălarea picioarelor ».

Obiceiul de a sta pe jos, uneori direct pe pardoseală, oricît ni s-ar părea de curios, era foarte frecvent în timpurile vechi nu numai la oamenii simpli: îl întîlnim chiar la curtea împăraţilor bizantini din secolul XI cînd, neexistînd în sala de primire altceva decît tronul, şi împăratul neavînd ce să ofere oaspeţilor, aceştia se aşezau pe jos, folosindu-şi uneori hainele[2].

Dacă în Orient nu exista în sală pe atunci altceva decît jilţul sau tronul, în Occident în schimb se folosea şi banca, acoperită sau nu cu covoare. Este vorba de banca simplă, formată dintr-o scîndură orizontală aşezată pe montanţi servind drept picioare şi care, deseori, o înlocuia pe cea de zid. Încetul cu încetul, banca a căpătat braţe în continuarea picioarelor şi o stinghie ce le unea formînd spătarul. Cînd mai tîrziu, cele patru feţe verticale s-au umplut cu panouri, ea a fost întrebuinţată şi ca ladă.

Sub forma ei iniţială, banca este întîlnită la noi în tot evul mediu, avînd o largă întrebuinţare atît în palate cît şi în casele modeste şi cele de ţară (fig. 5 a, b) unde chiar pînă astăzi, ţine loc de masă[3] (fig. 6 a, b) şi chiar de pat. Din această cauză deseori în relatările călătorilor ce trec prin Polonia, Ţările Romîne şi Rusia nu sînt amintite decît masa şi banca, patul lipsind cu desăvîrşire[4]. Dat fiind faptul că banca de lemn era mobilă, ea putea ocupa şi alt loc în afară de cel de lîngă perete. În unele ocazii ca de pildă, la ospeţe, (fig. 8) o găsim lîngă masă; la ceremonia sfatului (divanul), de o parte şi de alta a jilţului domnesc, pentru mitropolit şi episcopi[5].

Existenţa, atît în pictura noastră bisericească, cît şi în cea occidentală, a unei bănci cu spătar înalt şi cu braţe, avînd două sau mai multe locuri delimitate (ca în stranele din biserici[6]) ne îndreptăţeşte să o amintim şi pe aceasta, deşi ea nu ne este atestată de nici un alt izvor. Uneori această bancă înlocuieşte jilţul în diverse împrejurări de ordin solemn.

---

[1] În scena ce reprezintă « Nunta de la Cana» din biserica mănăstirii Neamţ se văd în prim plan trei personaje ce par a sta pe astfel de podium-uri. Obiceiul este întîlnit şi în Occident, în Franţa de pildă, unde podium-urile sînt cunoscute sub numele de « quarrel»; uneori aveau în mijloc o pernă prinsă în rama de lemn.

[2] Viollet le Duc, *op. cit.*, tom. I.

[3] Fenomen întîlnit şi în Franţa; relatările de la moartea mareşalului d'Ancre, din jurnalul lui Pierre Dupuy, la Viollet le Duc, *op. cit.*

[4] A. Parmentier, *op. cit.*, p. 191; N. Iorga, *Ştiri noi despre sfîrşitul sec. al XVI-lea romînesc*, Buc., 1937, p. 9—10; Macarie, trad. Emilia Cioran, p.4.

[5] Fr. Babinger, *op. cit.*, p. 22—23.

[6] Viollet le Duc, *op. cit.*, (La forme)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De la această excepție vom trece acum la laviță, cea mai simplă formă de bancă și cea mai răspîndită [1]; aceasta se afla întotdeauna așezată numai la perete, deoarece ca și la cele de astăzi, scîndura de deasupra era așezată pe picioare de piatră sau pe unele de lemn, înfipte în pămînt.

În rînd cu banca și lavița, se mai afla și lada, una dintre cele mai răspîndite piese de mobilier din evul mediu, ea fiind nelipsită din orice casă, unde folosea în același timp ca dulap, ca masă, ca scaun și chiar ca pat [2]. Cu aceleași întrebuințări ea a fost cunoscută încă din antichitate, acordîndu-i-se în toate epocile aceeași importanță și chiar același loc în mobilarea unei camere.

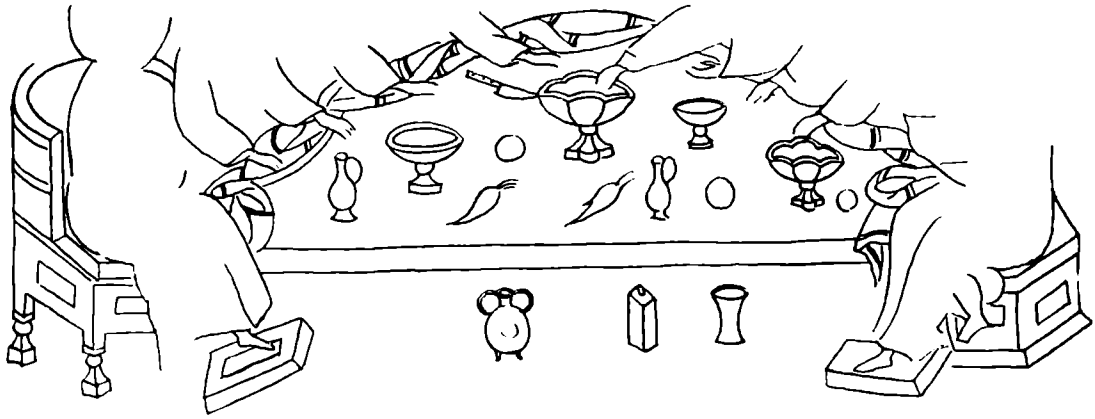


Fig. 8 — Masă semicirculară. Bălinești (sec. XV). «Cina cea de Taină».

Folosită în primul rînd pentru păstrarea obiectelor de preț, a celor de uz zilnic sau a hainelor, ea este tot atît de des întîlnită în sală ca și în camera de culcare, așezată fiind, fie în primul caz în rînd cu lavița la perete, fie în cel de-al doilea, lîngă pat [3].

Arhitectura ei simplă rămîne cea originară; e compusă din patru montanți ce leagă la colțuri cele patru fețe laterale, închisă jos și sus de cîte o față orizontală, care-i formează fundul și capacul. Puțin ridicată pe cele patru picioare (continuare a montanților), lada putea fi simplă, bine legată pentru siguranță în benzi de fier, ce constituiau adesea și decorul ei, sau din ce în ce mai bogat sculptată cu diverse motive geometrice, vegetale, ecusoane sau chiar scene complicate.

Nu este exclus să fi existat și la noi piese de acestea luxoase, aduse din Apus. Dar, în marea lor majoritate, lăzile noastre trebuie să fi fost lăzi lucrate de meșteri locali, nu însă fără proporție și simț decorativ. Dacă le privim pe cele de astăzi nelipsite din casa țărănească, nu cu greutate le vedem stînd alături de jilțurile, ceramica, brocarturile sau argintăriile secolelor XVI—XVII. Păstrînd aceeași structură antică cu capacul orizontal sau — mai rar — în piramidă, ca cele egiptene, ele primesc un decor incizat de rozete, dinți de fierăstrău, cercuri și linii, care lasă însă să precumpănească monumentalul arhitecturii lor. Lemnul lor de culoare închisă și cu un luciu aproape metalic, face ca lumina să nu creeze valori ci numai umbre ce caligrafiază ca mîna

[1] Viollet le Duc, *op. cit.*, p. 4; N. Iorga, *Ist. rom. în chipuri și icoane*, p. 155; idem, *Ist. rom. prin călători*, p. 16.

[2] *Ibidem*, p. 4; (Bahut); Janneau, *Les sièges*, Paris (f.d.) tom. I, p. 15.

[3] A. Feulner, *op. cit.*, p. 72, fig. 65, p. 34, fig. 27 etc.; și astăzi în casele de la țară se află lîngă pat o bancă ori o ladă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sigură a unui artist rafinat în simplitatea lui, motive tot atît de simple. Dacă aceste obiecte în stilul marilor epoci de artă par că se simt stinghere în interioarele țărănești de astăzi din ce în ce mai pervertite de gustul orășenizării, ele se încadrau perfect în interioarele feudale pentru care au fost create și în care se aflau așezate, în sala cea mare, lîngă perete, acoperite cu covoare, perne sau brocarturi. Așa cum ne spun și izvoarele și cum vedem și în unele scene din pictura religioasă, este neîndoios faptul că se stătea pe ele [1].

Cu acest din urmă obiect, am reușit, pe cît ne-a fost posibil, să întregim schema mobilierului din sala unui palat domnesc, așa cum era ea pregă-

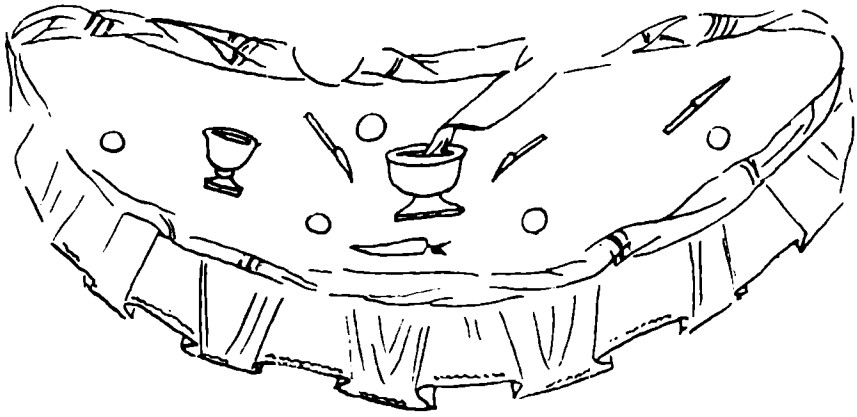


Fig. 9. — Masă semicirculară (draperia clară). Bolnița Coziei (sec. XVI), « Cina cea de Taină ».

tită pentru audiențe sau divan. Eventualele schimbări se petrec numai în cadrul acestei scheme. Deosebirile puteau proveni din numărul variabil de jilțuri, număr dictat de cel al oaspeților sau al persoanelor de seamă ce participă la diferitele ceremonii.

Atunci cînd, de pildă, domnul primea în audiență un sol străin și cînd convorbirea urma să aibă un caracter mai intim, acesta era condus împreună cu secretarul lui într-o cameră alăturată, după ce trecuse prin « sala tronului unde era un jeț mare iar deasupra un ceasornic » și unde suita solului rămînea așezată pe lavițe de lemn [2]. Altădată, oaspetele așteptat în ușă de domn, care « în semn de considerație pentru vizitator ținea capul plecat și mîinile pe piept » este condus în sală unde, de data aceasta « două scaune stau așezate pe un loc mai ridicat. Cel din stînga, loc de cinste la turci, e pentru oaspete » [3].

O altă împrejurare, în afară de audiențe, la care se desfășura același ceremonial era Divanul pe care domnul îl ținea « în tot cursul anului, afară de zilele hotărîte de biserică pentru marile ajunuri, de trei sau patru ori pe săptămînă » și care avea loc în aceeași cameră, numită din acest motiv și Spătăria.

« Acolo la peretele din fund se așează tronul principelui, împodobit deasupra cu icoana lui Christos înaintea judecății, luminată totdeauna de o

[1] În scena « Spălării picioarelor» de la Stăneşti şi Mofleni, apostolii par a sta pe lăzi; de altfel asemănarea dintre acestea şi bănci este aşa de mare, încît cu greu putem distinge pe unele de celelalte (fig. 7).

[2] N. Iorga, *Ist. rom. prin călători*, p. 16.

[3] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 138.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

candelă aprinsă. În latura din stînga (care la moldoveni, după obiceiurile turcești, se consideră mai de onoare decît cea dreaptă) este scaunul Mitropolitului, după care urmează ale boierilor în funcțiune, fiecare după gradul său; iar la peretele din dreapta sînt locurile boierilor fără slujbă »[1].

Dar, sala din palate era pe lîngă cameră de audiențe sau Divan și sufragerie unde principele își lua zilnic masa sau da ospețe. Așa se face că se afla acolo, uneori în permanență, în afară de mesele acoperite cu covoare, servind de decor, o masă mică dreptunghiulară, la care puteau mînca zilnic un număr restrîns de persoane. Nu știm cum arăta, deoarece nu o găsim

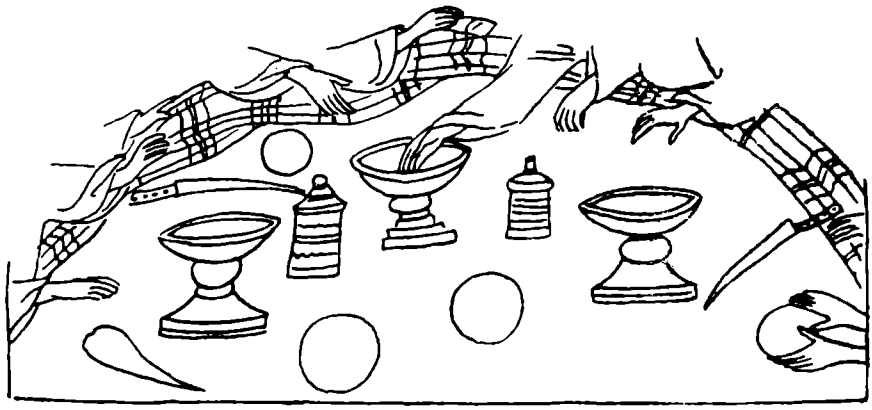


Fig. 10. — Masă semicirculară. Vatra-Moldoviței (sec. XVI). « Cina cea de Taină ».

descrisă în nici unul dintre izvoare, dar ne-o putem închipui asemenea celor gotice, cu două picioare. Asemenea mese erau foarte răspîndite în Occident în aceeași vreme cu celelalte mobile a căror structură este aidoma celor întîlnite la noi în perioada de care ne ocupăm.

În ce privește materialul, nu credem să fi existat mese din metal sau metal prețios, ca la bizantini de exemplu; ele trebuie să fi fost din lemn și poate uneori din piatră. Tot prin deducție — raportîndu-ne la celelalte piese din cameră a căror arhitectură rămîne vizibilă pînă în secolul XVII — putem socoti ca probabil că și ea rămînea neacoperită și că fața de masă a intervenit abia cînd poalele de mătase, covoarele, brocarturile înghit sub prețiozitatea lor jilțuri, bănci și lăzi. Înainte de această epocă fața de masă era folosită numai în timpul mesei, ca o fîșie îngustă ce acoperea doar jumătate din lățimea acesteia, în partea locurilor de onoare, cealaltă rămînînd liberă pentru servit[2]. Așa cerea eticheta, care nu era mai simplă în viața de toate zilele decît aceea desfășurată cu ocazia unor ceremonii cum erau ospețele de pildă[3].

---

[1] D. Cantemir, *op. cit.* p. 138.

[2] Ca la bizantini de pildă; G. Schlumberger, *Un empereur byzantin*, p. 637.

[3] Fr. Babinger, *O relațiune neobservată*, p. 23: « Le prince mange dans cette mesme salle ou il rend la Justice, il y vient avec la mesme ceremonie qu'au Divan, à l'exception que le grand Maître des ceremonies, et le grand Chambrier ne s'y trouvent qu'aux Festins publics et qu'il est servi par leurs Substituts. On luy donne à laver lorsqu'il est assis, et ensuite à tous ceux qui mangent avec luy, les Officiers en charge tiennent la droite, et ceux qui ne le sont plus, occupent la gauche et après eux les Officiers d'armée. Le Chapelain vient bénir la table, le Prince et les assistants sont debout et il reçoit de la maine du Prince deux plato pour sa subsistance. Lorsque l'on sert les plats, le Maître d'Hostel prend un morceau qu'il fait manger à celuy qui l'apporte, quand le Prince boit, tous les autres sont debout nud teste».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prilej de deosebit fast, asemenea ospețe se dădeau în cinstea unui oaspete străin sau cu ocazia celor trei mari sărbători anuale: Crăciunul, Adorația magilor și Paștele [1]. Atunci ele erau publice (înțelegînd prin aceasta participarea unui mare număr de reprezentanți ai clasei sociale privilegiate).

Indiferent de natura lor, ele aveau loc în sala cea mare a palatului, în mijlocul căreia se întindea o masă mare [2]. Această masă, pe care o găsim figurată în pictura bisericească aproape fără excepție pînă în secolul XVII, este de formă semicirculară, are o bordură înălțată față de cîmpul propriu-zis al mesei, bordură uneori ornamentată. De această margine era prinsă o

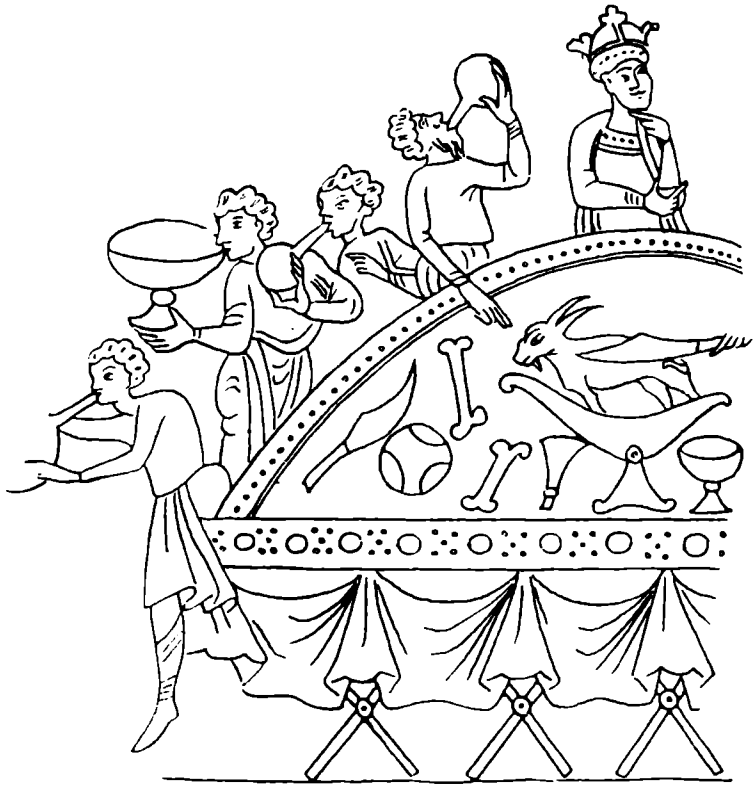


Fig. 11. — Masă semicirculară. Ospățul lui Balthazar (Biblie manuscris sec. X—XI). După Viollet le Duc.

draperie ce cădea în falduri pînă la pămînt, draperie ce ascundea picioarele probabil în formă de X ale mesei. Acest tip de mobilă nu se deosebește cu nimic de cel folosit în Occident pînă în secolul al XIII-lea (fig. 11).

Forma de semicerc derivă probabil din cea antică în potcoavă, formă legată de obiceiul de a mînca stînd pe jumătate culcați pe paturi, obicei ce a

[1] Fr, Babinger, *O relațiune neobservată*, p. 25—26: « Dans le repas public que fait le Prince aux jours de Noel, de l'Epiphanie et de Pasques, il mange seul sur une petite table posée au bout d'une autre fort longue, c'est le grand Maitre que le sert. Les autres Officiers servent la longue et ils ont sur le bras une piéce de tafetas rouge de deux aunes de long au lieu de serviette . . . Le repas finit par la santé du Prince, l'on étend un tapis à ses pieds et tous les Nobles deux à deux viennent à ses genoux nud teste boire une rasade et retournent à leur place». Mémoire du Sieuer de la Croix (secretar al ambasadei Franței din Constantinopol).

[2] Macarie, trad. Emilia Cioran, p. 92—93; P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dăinuit pînă tîrziu la bizantini, dar numai ca un drept rezervat împăratului. Ea însă va deveni foarte curînd dreptunghiulară, adecvată băncii sau laviței și nu se va rotunji din nou decît cînd scaunul va căpăta o largă întrebuințare (în Occident în sec. XVII)[1].

Prin urmare faptul că întîlnim pînă în secolul XVII în pictură masa semicirculară în timp ce izvoarele scrise ne vorbesc încă din secolul XVI de cea dreptunghiulară, nu înseamnă decît că zugravii au copiat modele mai vechi respectîndu-le întocmai. În toată perioada de care ne ocupăm o întîlnim numai pe aceasta din urmă (dreptunghiulară) ce se putea ușor mări sau micșora, după numărul persoanelor, ceea ce ne duce la concluzia că și aceasta, ca și cele anterioare erau compuse din plăci de lemn puse cap la cap pe picioare în formă de X. Draperia, nelipsită și ea, prinsă pe marginea mesei probabil prin același sistem ca în Occident (fig. 12), cu ajutorul inelelor de metal trecute printr-o bară tot metalică ce înconjura masa, persistă pînă în secolul XVII cînd se generalizează obiceiul de a acoperi în întregime masa cu o față de masă (fig. 13).

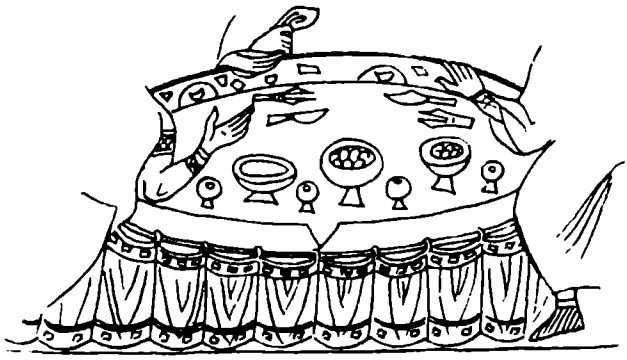


Fig. 12. — Masă. Manuscrisul lui Herrad de Landsberg, sec. XII. După Viollet le Duc.

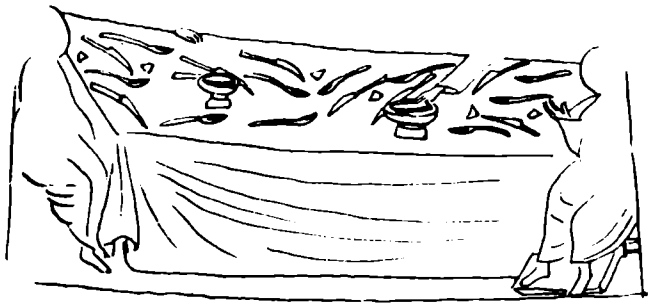


Fig. 13. — Masă dreptunghiulară acoperită în întregime cu fața de masă. Căluiu (repictat sec. XVII). « Cina cea de taină ».

Folosirea atît de tîrzie a feței de masă se leagă de cea a farfuriei, a lingurii și furculiței, deoarece pînă atunci, fiecare tăia cu cuțitul și mînca cu mîna (fig. 8, 9, 10, 14) din mîncărurile aduse în talere mari acoperite « cu capace care le țin căldicele » [2], așa cum la bizantini se acopereau cu o bucată de purpură [3].

Vase pentru vin sau pahare nu existau pe masă, căci în virtutea unui vechi obicei întîlnit în Occident încă din secolul XI [4], și păstrat tot evul mediu (fig. 15), ele erau puse pe un scaun sau pe o bancă în afara ei (fig. 8) « lîngă stăpînitor care domnește și la masă » [5].

---

[1] Dacă în unele scene din pictura bisericească apare masa ovală prea devreme ca să corespundă realității, aceasta se datorește poate nevoii de a o încadra spațiului sau curburii peretelui.

[2] N. Iorga, *Ist. rom. în chipuri și icoane*, p. 156.

[3] H. Weiss, *op. cit.*, p. 146.

[4] Viollet le Duc, *op. cit.*

[5] N. Iorga, *op. cit.*, textul urmează astfel: « așteaptă sticle cu vinuri, cu rachiuri și chiar cu bere, precum și pahare de tot felul cele mai multe de argint»; Macarie, trad. Emilia Cioran, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De asemenea nu se cunoștea șervetul, dar un ștergar mare, așezat la marginea mesei era folosit de toți comesenii (fig. 8, 9, 10); acesta era uneori așezat numai în partea unde erau locurile de cinste.

Vasele și tacîmurile erau și ele, conform ierarhiei « de argint pentru Vodă, oaspete și boierii cei mari, de lut, pentru boierii ai doilea, de lemn pentru caracudă » [1].

Masa, care de cele mai multe ori nu apare în sală decît în momentele în care este nevoie de ea, am putea spune că este cea din urmă dintre piesele ce ajung să mobileze sala, afară doar de cazul în care vor fi existat și la noi

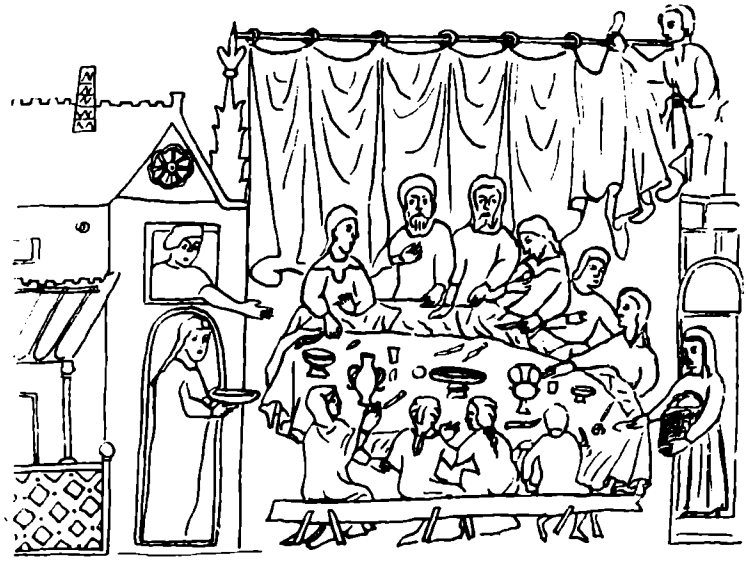


Fig. 14. — Prînz bizantin. Miniatură de la Biblioteca Națională Paris, sec. XIV. După Charles Diehl.

acele bufete apusene de forma unor etajere și pe care, în zilele marilor ospețe, se expunea argintăria [2]. Toate celelalte piese descrise pînă acum mobilau și restul încăperilor — bineînțeles ale caselor mai spațioase sau palatului — de obicei păstrîndu-și același loc. Într-o singură cameră intervine o piesă nouă, pricipală: patul ce apare în camera de dormit.

Se pare că pînă în secolul XVI patul era apanajul principelui, în timp ce, chiar și boierii cei mari dormeau pe saltele sau covoare așezate pe jos [3]. Lucrurile se vor schimba atunci cînd, sub influența Apusului, patul se introduce tot mai frecvent [4]. La început trebuie să fi fost de forma celor din secolul XIII, cu cei patru montanți ornamentați și înălțați deasupra balustradei care-i unește. De la acesta se trece încet spre unul ascuns complet sub mulțimea saltelelor, pernelor și draperiilor (fig. 16, 17) (care de altfel se includ în noțiunea de pat) și înconjurat de perdele de mătase sau catifele, prinse în perete prin mijlocirea unor vergele metalice (fig. 18). Baldachinul, care începe să fie folosit în Occident abia în secolul XVI, se introduce la noi desigur mult mai tîrziu (fig. 19). Lîngă pat, aproape fără excepție, era așezată lada; banca, își

[1] N. Iorga, *op. cit.*, p. 155.

[2] Viollet le Duc, *op. cit.*

[3] Șt. Pascu, *Petru Cercel și Țara Romînească la sfîrșitul sec. XVI*, Sibiu, 1944, p. 130; N. Iorga, *Știri noi despre sfîrșitul sec. XVI*, p. 9—10; pentru Rusia, A. Parmentier, *op. cit.*, p. 191.

[4] Șt. Pascu, *op. cit.*, p. 130.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

avea și aici locul la perete și tot ca în sală, un singur jilț era destinat șefului familiei sau domnului.

Imaginea interiorului unei săli sau a unei camere de dormit așa cum ne-am silit s-o înfățișăm pînă acum, prezentată în complexul arhitecturii și obiceiurilor care fixau locul fiecărei mobile, se repetă chiar atunci cînd împrejurări excepționale cer ca unele ceremonii să fie ținute în afara palatului, în curte sub cerul liber sau sub cort.

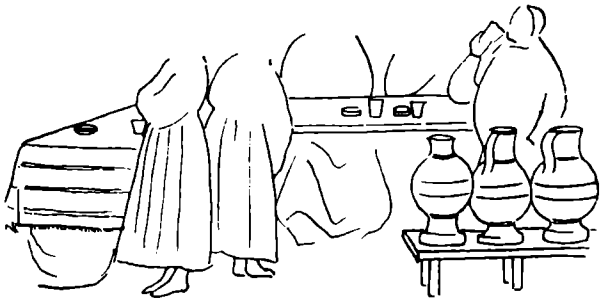


Fig. 15. — Detaliu-schiță după «Nunta de la Cana» (Giotto), sec. XII—XIII.

Cînd un sol străin era primit cu tot fastul cuvenit în curtea palatului sau cînd aici avea loc ceremonia obișnuită închinată unei sărbători, ca Boboteaza de exemplu, « erau așezate bănci de jur împrejur și covoare » iar în mijloc erau, fie « trei scaune așezate cu fața către răsărit, destinate pentru Bei, Patriarh și Mitropolit [1], fie numai unul singur, cel al Domnului, în spatele căruia la zece pași erau ale copiilor lui iar la douăzeci

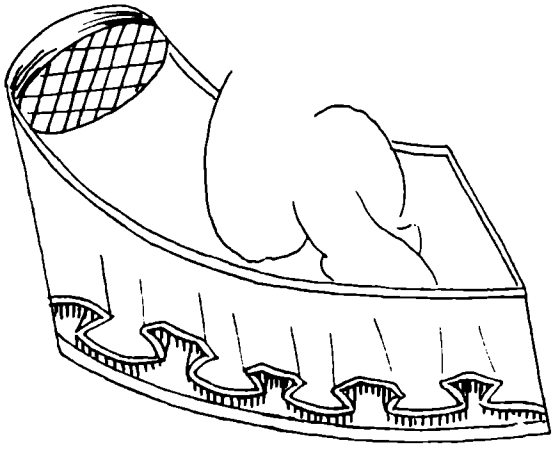


Fig. 16. — Pat. Suceviță (sec. XVI). Scenă din viața lui Moise.

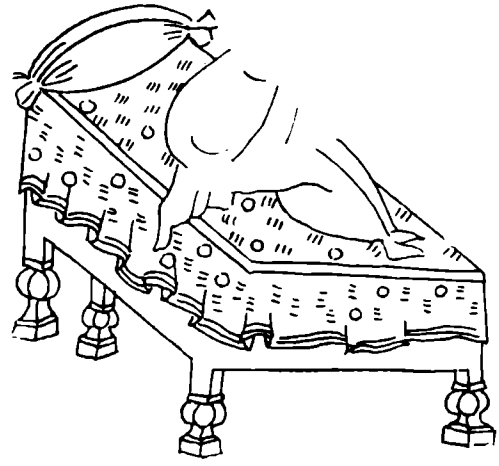


Fig. 17. — Pat, amintind banca. Suceviță (sec. XVI). «Înțelepciunea lui Salomon».

de pași al Doamnei ». « Pe locul ceremoniei (în cazul Bobotezei), se mai afla o masă cu un vas de argint aurit și șase candelabre tot de argint... Aproape la 3 pași de la această masă era un scaun umil cu o față de in, pe care se puneau cărțile de ceremoniale » [2].

Divanul de asemenea se ținea uneori afară, în fața palatului; domnul stătea sub un cort, pe jilț, cu oamenii săi în jur [3].

---

[1] MACARIE, trad. Emilia Cioran, p. 152.

[2] V. A. URECHIA, *op. cit.*, p. 143—144.

[3] N. IORGA, *Ist. rom. în chipuri și icoane*, p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prezentarea succintă pe care ne-am silit să o dăm în paginile de mai sus, nu este decît o schițare a felului în care erau decorate interioarele locuințelor claselor privilegiate din evul mediu. Caracterul ei de eboșă ține de faptul că lumina pe care am încercat să o proiectăm asupra cîtorva dintre piesele

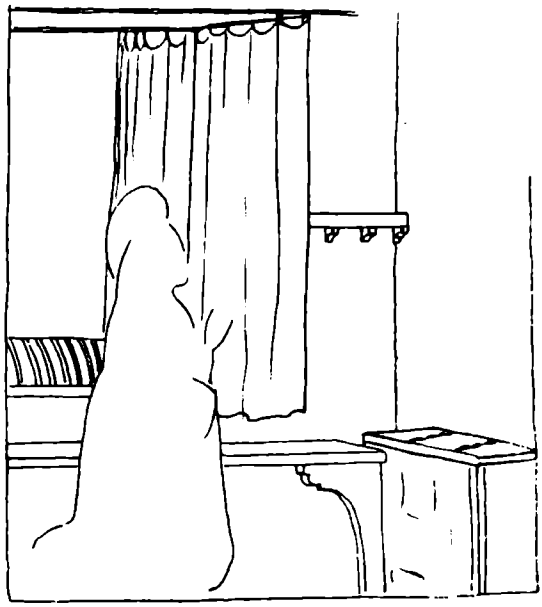


Fig. 18. — Colțul unei camere de dormit, sec. XII -XIII. Schiță din « Îngerul apărînd Sfintei Ana» (Giotto).

Fig. 19. — Pat cu baldachin Muzeul Vălenii de Munte. Icoană, « Nașterea Fecioarei », (sec. XVIII).

de seamă ce erau nelipsite din acele interioare, nu s-a oprit nici un moment la vreun obiect de podoabă ca: oglinzi, ceasornice, argintării, țesături — de pildă — care adăugau o notă de lux și de strălucire interioarelor atît de sobre din epoca feudală.

Acestea au fost doar pomenite uneori și numai atunci cînd vecinătatea prea mare cu vreuna dintre piesele de mobilier descrise făcea, incidental — pentru ochi — dintr-un accesoriu de lux o piesă de primă importanță decorativă.

De asemenea nu am încercat nici să completăm schema mobilierului diverselor încăperi cu obiecte care cu toată absența lor din izvoare, probabil că au existat — pupitre, iconostase, bufete ca și în țările Occidentului.

Ceea ce ne-am străduit să analizăm sînt cele două mode — fundamental deosebite — una răspunzînd ideii de maiestate, alta celei de confort, mode ce se succed în perioada celor trei secole și care-și pun amprenta pe fiecare din piesele de mobilier, în ce privește structura și decorul lor. Tot în acest timp își face loc, la început pe nesimțite, apoi din ce în ce mai evident, influența orientală care va ajunge să stăpînească definitiv în ambele țări la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ИНТЕРЬЕРЫ И МЕБЕЛЬ ЧАСТНЫХ ДОМОВ В ВАЛАХИИ И МОЛДАВИИ В XVI—XVII ВВ.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

1. Цель настоящей работы заключается в схематическом описании мебели, которой были обставлены интерьеры княжеских и боярских жилых помещений — то есть каменных жилищ — в Молдавии и Валахии в XVI—XVII вв. Автор изучает мебель в связи с архитектурой, обычаями и костюмами эпохи; взаимное влияние этих факторов приводит к полной гармонии.

2. Архитектурное оформление прежде всего определяет состав и вид мебели; это выражается, с одной стороны, назначением помещений и приспособлением архитектурных форм с целью упрощения мебели (каменной скамьи, ниши, полки), а с другой стороны, внутренним оформлением помещений (керамика, стенная роспись, шелковые ткани и парча).

3. На протяжении всего средневековья меблировка была очень скудной; она зависела от обычаев и своего значения в общественной и частной жизни. За исключением кровати, и то лишь иногда, вся до сих пор известная мебель относилась к « палате » — комнате, имевшей наибольшее значение, т.к. в ней происходили многочисленные церемонии: кресло в виде простого кресла, кресла более сложной формы или трона (в зависимости от эпохи и обстоятельств), скамейка, лавка, ларь (поставленные вдоль стен как одна цельная скамья) и посредине стол для пиршеств. Кровать, которую в более просторных домах ставили в опочивальне, часто помещалась и в палате.

Что касается формы и орнаментации мебели, то на них лежит отпечаток двух существенно различных направлений, следовавших одно за другим в течение трех веков: одно из них отражает стремление к удобству, другое — к выражению идеи величия.

INTÉRIEURS ET MOBILIER DE LA VALACHIE ET DE LA MOLDAVIE AUX XVIe XVIIe SIÈCLES

RÉSUMÉ

1. Dans cet article, l'auteur tente de donner un aperçu du mobilier qui décorait les intérieurs des demeures des voïvodes et des boyards de la Moldavie et de la Valachie aux XVIe — XVIIe siècles. Il s'agit par conséquent des intérieurs des maisons en maçonnerie. Le mobilier est étudié en raison de l'architecture, des coutumes et du costume de l'époque, facteurs qui, en s'influençant réciproquement, conduisent à une harmonie parfaite.

2. Le cadre architectonique est celui qui détermine en premier lieu la structure et l'aspect du mobilier, tant par la destination des pièces et les adaptations de l'architecture en vue de la simplification du mobilier (bancs de pierre, niches, étagères), que par les décorations intérieures (céramique, peintures murales, soieries et brocarts).

3. Pendant tout le moyen âge, le mobilier était très réduit, en raison des coutumes et de sa signification dans la vie publique et privée. Toutes les pièces de mobilier connues alors, à l'exception du lit, sont destinées à la « salle », qui est la pièce la plus importante par le grand nombre de cérémonies qui y ont lieu. On y trouvait: des sièges, sous forme de chaises, fauteuils ou trônes (selon l'époque et les circonstances), des bancs, banquettes et coffres (placés bout à bout le long des murs) et, au milieu, la table pour les festins. Le lit qui, dans les maisons d'une certaine importance se trouve dans la chambre à coucher, est souvent placé dans la salle même.

Les deux tendences — fondamentalement différentes, l'une répondant à l'idée d'apparat, l'autre à celle de confort — se succèdent pendant les trois siècles mentionnés et laissent chacune son empreinte, sur les pièces indiquées, au point de vue forme et décorations.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GRIGORESCU ŞI PRIMII SĂI CRITICI

de **REMUS NICULESCU**

Cînd Grigorescu se întoarse în țară, în vara anului 1869, pe la începutul lui iunie, ziarele vestiră cu simpatie sosirea tînărului artist [1]. Se știa că participase cu cinste la Salon și la Expoziția Universală din 1867 [2], că la Fontainebleau însuși împăratul Napoleon al III-lea îi cumpărase un tablou [3], iar unii își mai aminteau că înainte de a pleca la studii Grigorescu terminase Agapia, realizare prestigioasă în arta romînească a vremii. Și cu toate acestea, locul său în mișcarea artistică din țară era departe de a se fi precizat. Deocamdată fără temeiuri documentare, se afirmă că Grigorescu ar fi vrut să închine învățămîntului, cel puțin în acei ani de entuziasm tineresc, o parte din activitatea sa [4]. Mai tîrziu, sîntem siguri, temperamentul său și însăși concepția sa despre artă l-ar fi împiedicat să rămînă credincios carierei academice [5]. În afara rosturilor oficiale, situația artiștilor romîni de atunci era însă precară. Rarele comenzi

[1] Cf. *Adunarea națională*, 1869, iunie 12: « De citeva săptămini se află reintors in București d-nul Grigorescu, junele pictor care, după ce a debutat în țară așa de frumos cu depingerea Văratecului (sic.!), peste Milcov, a mers în Paris de și-a terminat studiile. D-nu Grigorescu a avut insignă onoare să i se distingă un tabel de către insuși M. S. Napoleon al III-lea carele se grăbi a-l și cumpăra. Ziarele de bele-arte au vorbit cu laudă de D-nul Grigorescu».

[2] Cu un an inainte, C. I. Stăncescu lăudase la Ateneu tablourile infățișate la Expoziția Universală de Grigorescu: « În pictură, operele junelui nostru artist N. Grigorescu, bursier al Statului la Academia din Paris, au fost probe evidente ale unui pictor . . . incepător, este adevărat, dar original și plin de viitor. Tabloul său *Spălătorese pe marginea Senei* și *Corturile de boemieni* [sînt] opere care denotă un colorist abil și o inteligență de compuitor destul de marcantă». *(Discurs asupra mișcării artelor in Rominia in anul 1867*, in *Atheneul romin*, I (1868), p. 477). Participarea lui Grigorescu la expoziție este menționată și de ziarul *Térra*, 1868, iulie 11.

[3] Pentru tabloul cumpărat de Napoleon al III-lea, cf. și *Térra*, 1868, iulie 12; *Le Pays Roumain*, 1868, iulie 26; *Familia*, 4 (1868), p. 311—312 *(Opera unui june artist romin cumpărată de impăratul francesilor)*.

[4] După Vlahuță *(Pictorul N. Grigorescu, vieața și opera lui*, Buc., 1910, p. 30 și 151), artistul ar fi cerut in 1864 o slujbă la stat, iar in 1867, chiar « un loc de profesor la Școala de belle-arte», fiind refuzat de oficialitate.

[5] Cind, în 1898, i se oferi direcția Școlii de belle-arte, ocupată atunci, după moartea lui Aman și a lui Tattarescu, de către C. I. Stăncescu, pictorul refuză propunerea, venită, se pare, de la Spiru Haret, dovedind incă odată lipsa oricărei vocații didactice. Cf. scrisoarea lui Spiru Haret către N. Grigorescu din 28 decembrie 1898, la G. Oprescu, *Corespondența lui Grigorescu*, Buc., 1944, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — N. Grigorescu în anii 1870—1873.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de portrete și achizițiile încă și mai rare ale statului asigurau cu destulă greutate traiul puținilor pictori care nu erau în același timp și slujbași. Se cunoaște cazul unui Petre Alexandrescu care, după studii îndeajuns de promițătoare, făcute cu cheltuiala statului, sfîrși prin a îmbrățișa un negoț oarecare, la Brăila [1]. Chiar în formele sale cele mai modeste, arta nu găsea decît o audiență foarte limitată, mai ales de cînd fotografia începuse a se substitui portretului pictat. Ca fotograf și ca litograf a trăit Szathmari printre contemporanii săi, păstrînd pentru sine fermecătoarele acuarele atît de admirate astăzi de cunoscători [2]. V. A. Urechia, care redacta în anul întoarcerii lui Grigorescu ziarul *Adunarea națională*, putea deci pe drept cuvînt să se teamă ca nu cumva « plinul de venitoriu talent al d-lui Grigorescu să se înmormînteze în vreo cancelarie poate a poliției sau în cel mai bun caz în vreo catedră de caligrafie la oarecare gimnaziu » [3]. Iar cînd ne gîndim la soarta care-l aștepta pe Andreescu, la tinerețea de sufleur și copist a lui Eminescu, înțelegem și mai bine cît adevăr era, din nefericire, în cuvintele lui Urechia. În casa acestuia aflat atunci în plină ascensiune, unde-l aștepta și o devotată prietenie feminină, ca și în aceea a doctorului Davila, care-l îngrijise în timpul primejdioasei boli de care suferi nu mult după întoarcere [4], Grigorescu a putut întîlni o bună parte a societății bucureștene, scriitori, artiști sau simpli gazetari, medici, militari și oameni politici. Nu toți au avut, firește, norocul de a lăsa urme în opera pictorului și puțini au ajuns să-i fie într-adevăr prieteni. Atunci luă ființă « trinitatea » Grigorescu-Bernath-Grecescu, memorabilă prin caricaturile celui dintîi, ca și prin excursiile pe care acesta le întreprinse în tovărășia prietenilor săi, cînd cei doi învățați porneau în expediții mineralogice sau botanice. Caricaturile sînt de altfel un izvor din cele mai evocatoare pentru această perioadă din viața pictorului. Una dintre ele, datînd din 1869, schițează astfel, sugerînd o scenă de marionete, pe familiarii unei cafenele din calea Ştirbei-Vodă, unde se întîlneau intelectualii de curînd întorși de la Paris. Ziaristul Bassarabescu, cu profilul său de rozător pleșuv, pletosul Verussi, « portretistul verosimile », cum îl poreclise « trinitatea », arhitectul Montaureanu, înfășurat într-o enormă șubă, inginerul Duca, subțire ca umbrela pe care o purta la subțioară, solemnul Urechia, Grandea, poetul cu fruntea enormă, sînt figuri pe care artistul, prezent el însuși în desen, cu palton și cilindru, le întîlnea mai în fiecare seară în cafeneaua, vestită pe atunci, a francezului Guichard [5].

[1] Bursier al statului din 1851 pînă în 1857, Petre Alexandrescu a studiat la Viena și la Roma, apoi la Paris, cu Léon Cogniet. Revenind în țară, obținu o catedră de desen la gimnaziul Gh. Lazăr, unde profesă între 1860 și 1867. Către 1868, renunțase definitiv la artă, plecînd să-și deschidă un negoț la Brăila. Cf. TH. CORNEL, *Figuri contemporane din Romînia*, Buc., 1909, p. 27–29.

[2] Cf. G. OPRESCU, *Szathmari*, Buc., 1955, p. 8.

[3] *Adunarea națională*, loc. cit.

[4] VIRGIL CIOFLEC, *Grigorescu*, Buc., 1925, p. 21.

[5] Desen în peniță, provenind prin intermediul lui Cioflec din colecția lui Alfred Bernath, aflat în prezent la Muzeul de Artă din Cluj. Pentru cafeneaua Guichard, cf. și ULYSSE DE MARSILLAC, *Guide du voyageur à Bucarest*, Buc., 1873. Identificate cu ajutorul unei legende redactate de Bernath (în copie la Institutul de istoria artei), personajele desenului au jucat fiecare un rol mai însemnat sau mai șters în viața lui Grigorescu. Pe Verussi, care fusese și el, începînd însă de prin 1864, elevul lui Cornu, îl cunoștea desigur de la Paris. Un portret al acestui mediocru artist, pictat de Grigorescu, a fost publicat de Vlahuță (*op. cit.*, p. 187). Urechia, Grandea și Bassarabescu vor scrie despre Grigorescu în ziarele timpului, cum se va vedea din studiul de față. O prietenie strînsă îl va lega multă vreme pe pictor de V. A. Urechia, care va deveni posesorul cîtorva opere importante ale acestuia, aflate azi în col. dr. I. N. Dona, fiul uneia dintre cumnatele istoricului. La începutul anului 1870, Urechia primise astfel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu C. I. Stăncescu, profesorul de estetică de la Belle Arte, Grigorescu întreţinea vechi şi cordiale relaţii, datînd din anii cînd mergeau împreună la peisaj şi frecventau atelierul lui Cornu [1]. Prin autoritatea sa, meritată sau nu, însă reală, Stăncescu va contribui la risipirea atmosferei defavorabile create de detractorii pictorului. Anunţînd întoarcerea lui Grigorescu, el

Fig. 2. — V. A. Urechia.

sublinia că nu este vorba de un debutant, nici de unul din «acei artişti al căror merit se poate discuta» ci de un pictor «înzestrat cu un profund sentiment al naturii, un desemn corect, dar mai cu seamă o coloare atît de adevărată, încît este cineva surprins chiar la fiecare moment că vede natura chiar» [2]. Naivă şi sumară definiţie desigur, dar care dovedea o cordialitate de bun

in dar de la Grigorescu, desigur cu prilejul onomasticei sale, «un admirabil tablou în ulei» (*Adunarea naţională*, 1870, ianuarie 11). Pentru Montaureanu, vezi mai departe p. 195 n. 1. Inginerul G. Duca apare şi într-o altă caricatură a lui Grigorescu, publicată de Cioflec, *op. cit.*, pl. [112].

[1] Cf. R. Niculescu, *Grigorescu între clasicism şi romantism*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956), nr. 3–4, p. 127–129.

[2] G. (sic!) Stăncescu, *Scrisori de la Bucureşti*, în *Familia*, 5 (1869), p. 549.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Familiarii cafenelei Guichard. (Muzeul de Artă din Cluj).

augur. Stăncescu scrise apoi, în iarna lui 1869, un articol închinat aproape în întregime operei lui Grigorescu [1]. Vizitase atelierul pictorului, examinînd « sutele de studii și tabele » ce acopereau zidurile încăperii și notîndu-și cîteva impresii care sînt departe de a fi lipsite de adevăr. Dintru început Stăncescu anunța sfera motivelor lui Grigorescu, pentru a preveni obiecțiile colegilor săi profesorii de la Belle Arte, înclinați, firește, să așeze compoziția de atelier mai presus de pictura cu motive luate din lumea înconjurătoare, din viața contemporană și din natură: « D-l Grigorescu, ca toți poeții și artiștii mari, se serve de motive neînsemnătoare ca să producă impresiuni neșterse. Desișul pădurilor sau întinsul luciu al apelor staționare, un colț de stîncă sau o turmă care paște, boii ce duc plugul prin făgașele țelinoase sau femeia care toarce în fundul modestei sale căsuțe, iată în general subiectele principale pe care iubește d-l Grigorescu a le trata cu preferință. Dar cine nu știe că, cu cît motivul ce tratează artistul este mai simplu, cu atît dificultățile ce trebuie a învinge pentru a impune opera sa admirațiunii publice sînt mai mari ». Dincolo de aerul vetust al acestor fraze, descoperim în articolul lui Stăncescu un interesant conflict teoretic: pe de o parte elogiul « motivului neînsemnător », luat adică din viața de toate zilele, atît de scump lui Courbet și adepților lui, pe de alta justificarea acestui principiu, găsită în « dificultățile » de ordin tehnic întîmpinate de artist în fața naturii neprevăzute și multiple. Căutînd să înțeleagă pictura lui Grigorescu, Stăncescu justifica realismul prin argumente de provenienţă academică.

Cu o intuiție fericită, confirmată sau sugerată de vreo convorbire cu artistul însuși, Stăncescu definea apoi natura lirică a portretului grigorescian. « Artist eminent independinte », Grigorescu accepta doar cu mare

[1] C. I. Stăncescu, *Scrisori de la București*, în *Familia*, 5 (1869), p. 609.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Auditoriul Ateneului la 22 decembrie 1872. (Muzeul de Artă din Cluj).

greutate capriciile amatorilor, preferînd să picteze chipurile ființelor apropiate, de care-l legau « amicia și recunoștința », într-un cuvînt stări subliniat subiective. Criticul făcea poate aluzie, pornind tot de la spusele artistului, la portretele surorilor Zettina și Emilia Pester, căsătorite una cu V. A. Urechia și cealaltă cu colonelul Guriță iar în urmă cu generalul Dona, ori la acelea ale familiei Davila, care datează de atunci [1].

Nu peste multă vreme, la 26 februarie 1870, Stăncescu vorbi la Ateneu despre activitatea desfășurată în anul precedent de artiștii romîni [2]. Aman terminase un destul de nefericit tablou înfățișînd *Constituanta*, judecat cu severitate, se pare, pe drept cuvînt de altfel, căci opera, cu cele peste o sută de portrete alăturate ca într-o imensă fotografie oficială, este una dintre lucrările nereușite ale artistului. Preocupat atunci de construirea locuinței sale, Aman medita subiectele decorative

[1] Portretul Zettinei Urechia datînd din acea vreme, se păstrează în colecția dr. I. N. Dona. Tot aici se află două portrete ale Emiliei Dona, unul datat 1871, altul nedatat, dar părînd a fi pictat cam tot atunci, ori chiar mai devreme, prin 1869—1870. Pentru portretele familiei Davila cf. Alexandru Davila, *Din torsul zilelor*, vol. I, Buc., f. a., p. 36—37. Din 1869 sînt ale copiilor, Alexandru (col. Garbiz Avakian) și Elena, căsătorită mai tîrziu cu generalul Perticari (Muzeul Grigorescu din Cîmpina). Nu știm ce au devenit portretele soților Carol și Ana Davila, pictate atunci, despre care vorbește fiul lor Alexandru în amintirile sale. Cele două mari efigii ale doctorului de care avem cunoștință (una fostă în col. Cutzarida, repr. la Cioflec, *op. cit.*, pl. 38 și a doua revenită cu Tezaurul în 1956) sînt, judecînd după factură și după vîrsta personajului, mai recente, cam din vremea Războiului Independenței.

[2] Const. I. Stăncescu, *Conferință ținută la Ateneul Romîn la 26 februarie 1870*, în *Eco musicale di Romania*, 1870, martie 28 — aprilie 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

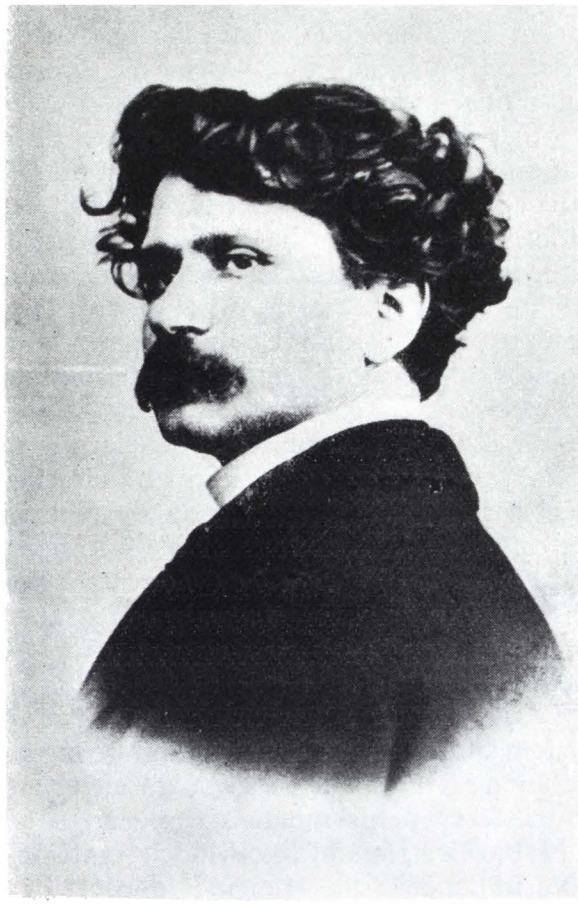


Fig. 5. C. I. Stăncescu.

ce urmau să împodobească somptuosul edificiu, în timp ce Tattarescu, cel de-al doilea corifeu artistic al vremii, isprăvise compozițiile și portretele destinate să alcătuiască « trimiterea » sa la Salonul bucureștean, « adăstînd » cum zice Stăncescu, vreo lucrare mai însemnată, restaurarea bisericii Colțea de pildă, care, din fericire pentru bătrînul monument, nu s-a mai făcut atunci.

Ajuns la Grigorescu, conferențiarul se opri îndelung, prezentînd publicului opera tînărului artist, citînd tablouri și chiar analizîndu-le pe larg, în gustul descriptiv al timpului, lăudînd simplicitatea motivelor grigoresciene, varietatea lor, « de la cea mai umilă floare a cîmpului pînă la gigantica poemă a figurii umane » ca și noutatea subiectelor rustice interpretate în spirit realist. Alături de aceste idei care reluau tema articolului din *Familia*, Stăncescu făcu loc de astădată și altor considerații, privitoare la tehnica lui Grigorescu. Cum se va vedea, în această direcție se vor îndrepta cele mai multe dintre obiecțiile criticii ostile marelui pictor, care începuseră a se ivi încă de atunci și-l vor însoți de-a lungul întregii sale cariere. Stăncescu arătă că «deși d. Grigorescu are o preferință necontestată pentru subiectele cîmpenești, aceasta nu-l oprește de a traduce în parte dificila figură umană, tot cu aceeași măiestrie și viață cu care intrepretă restul naturii » și că dacă unii « găsesc că detaliurile în unele din capetele ce d. Grigorescu a depins nu sînt îndestul de făcute, aceasta e o chestiune ce are trebuință de esplicație », lucrul atîrnînd

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de execuție, « partea unde d. Grigorescu este poate mai tare ». Este cea dintîi etapă a dezbaterilor în jurul finitului pictural, care începuseră de mult în arta europeană și vor continua, decenii de-a rîndul, în lumea noastră artistică. A spune că artistul modern exprimă nu « natura cum este » ci « aspectul naturii », însemna, din partea lui Stăncescu, un act de curaj, de independență aproape, cu atît mai neașteptat cu cît același critic va fi, cîteva decenii mai tîrziu, obstinatul adversar al generației lui Luchian. În teorie cel puțin, Stăncescu accepta ideea că în artă « obiectele din natură, privite la distanța ordinară la care este obișnuit omul a le privi, pierd o mare parte din amănuntele lor », silind pe artist « a neglija în aparență cutare parte, tocmai spre a face mai simțit triumful celorlalte ». Condamnînd astfel naturalismul și abstracția academică, Stăncescu capătă o neașteptată aureolă de precursor, și deschide căile criticii grigoresciene.

Este drept, însă, că pentru a scuza chipul « larg și aproape decorativ » în care pictorul tratase « cunoscutul său tablou cu cireșile », lucrare greu de identificat astăzi, dar care pare a fi fost aprig dezbătută atunci, Stăncescu anunță o altă operă, ca pe o demonstrație și o răscumpărare. Este *O floare între flori*, despre care va mai fi vorba îndată, adevărată floare a academismului sentimental care-și va face uneori apariția în opera maestrului sub influența publicului burghez.

Conferința lui Stăncescu apăru într-o revistă editată de Alexis Gebauer, profesor de pian și proprietar al unui magazin de muzică de pe Podul Mogoșoaiei, în a cărui vitrină Grigorescu expuse numeroase opere în primii ani după întoarcerea sa în țară. Pictorul își avea de altfel atelierul aproape, în Pasajul Romîn, la nr. 7. O neînsemnată « cămăruță » adăpostea sutele de tablouri aduse din Franța ori pictate de curînd, așezate în vrafuri și rînduite pe pereți. Nici vorbă, mijloacele sale erau încă departe de a fi îndestulătoare și alături de un Aman, care, fecior de oameni avuți și căsătorit cu o boieroaică, își construia tocmai o reședință fastuoasă, sau de Tattarescu, posesor al unei solide gospodării de tîrgoveț înstărit, Grigorescu ducea o existență modestă. Firea sa chibzuită și activă excludea însă boema și în cîțiva ani așternîndu-se pe lucru, îl vom vedea cucerind o stare materială dacă nu înfloritoare, în tot cazul decentă. În mai 1870 cineva îl va fi sfătuit să ofere statului un tablou dintre cele expuse la Gebauer. Grigorescu alese *Corturile de țigani la apusul soarelui* [1], în care figurile sînt covîrșite de marele peisaj crepuscular. Însuși ministrul instrucțiunii, pare a se fi interesat de cererea pictorului, căci ținu să prezideze ședința Comitetului Academic care urma să decidă asupra achiziției și care hotărî în unanimitate cumpărarea tabloului cu suma considerabilă de 3000 lei [2].

Cîteva zile mai tîrziu, cămăruța din Pasajul Romîn primi doi oaspeți de vază. Theodor Aman, directorul Școlii de belle arte și al Pinacotecii, venea însoțit de prietenul său Cezar Bolliac. Aman își va fi adus aminte de « stipendistul » care trimisese de la Paris admirabila copie după Prud'hon păstrată atunci la Pinacotecă [3], și auzise desigur de succesele tînărului, de ale

---

[1] Este tabloul care a figurat în recenta retrospectivă Grigorescu sub nr. 46 (R. Niculescu, *Catalogul expoziției Grigorescu*, Buc., 1957, p. 30—31, unde se dau și referințe cu privire la istoricul operei). V. și mai departe, p. 183, n. 4.

[2] Cf. mai departe documentele 1—3, publicate în *Anexă*, p. 205—206.

[3] La Arhivele Statului din București se păstrează referatele lui Aman din 8 și 12 octombrie 1864 cu privire la recepția copiei lui Grigorescu după *Justiția divină* a lui Prud'hon. (Min. Instr., Dos. 532/1864).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Alexis Gebauer.

cărui opere, expuse la Gebauer, începuseră a vorbi ziarele. Era doar zugravul de altădată, care cu un deceniu în urmă, închipuise, cum s-a priceput, portretul Anei Aman, căsătorită atunci cu Iorgu Niculescu-Dorobanțu, pe zidul ctitoriei acestuia din Pucheni [1]. Entuziasmat de « termenii și aprețierile » lui Aman, Bolliac publică un articol despre Grigorescu [2], bine venit în preajma expoziției artiștilor în viață, care avea să se deschidă în curînd. Călăuzit de prietenul său, el admiră « în puținele tablouri finite, în cîteva schițe, în cîteva eboșuri » talentul lui Grigorescu, formulînd însă, fără a-și da seama poate, și o rezervă : regretul implicit de a nu vedea mai multe opere « finite ». Vechiul pamfletar găsi cuvinte aspre pentru toată acea « lume elegantă, luxoasă, avută, care trece pe toată ziua pe Podul Mogoșoaiei, pe lîngă pasaj, și nu-și oprește ochii la fereastra magazinului Gebauer ». Trecătorii fură admonestați pentru nepăsarea lor : « coboară aici cocoană cu cocul enorm, oprește puțin aici dandin legănător cu mustața priponită, închină-te zeului Apollon ».

Bolliac avea dreptate. De aproape un an tablourile lui Grigorescu erau semnalate de presă unor amatori care deocamdată întîrziau. La 17 iulie 1869, « încă nu bine instalat », artistul avea de vînzare o natură moartă pictată

[1] Cf. Barbu Brezianu, *Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu*, in *St. și cercet. de ist. artei*, 4 (1957), nr. 1–2, p. 261–262.

[2] Cezar Bolliac, *Artistul Grigorescu*, in *Trompeta Carpaților*, 1870, iunie 26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — *Corturi de ţigani la apusul soarelui.* Către 1867. (Galeria Naţională).

poate în Franţa şi o compoziţie terminată desigur de curînd, *La amîndouă le place jocul*, subiect de gen tratat cu vervă, în gustul micilor maeştri olandezi [1]. Frivolitatea motivului şi intenţia epigramatică erau menite, fireşte, să atragă pe cumpărătorii prea puţin pregătiţi pentru a gusta o artă mai severă. Şi totuşi tabloul rămase în atelierul pictorului încă multă vreme, căci la 27 noiembrie, Grigorescu organiză o loterie spre a putea vinde această operă care-i asigura, după opinia unui contemporan, « un loc între cei mai însemnaţi pictori romîni » [2].

Anecdota sentimentală transportată în mediul rustic va reveni de acum încolo adesea sub penelul artistului. Drept prototip al seriei poate fi considerat de bună seamă tabloul *O floare între flori*. La 5 martie 1870 « d. Grigorescu, tot pe atît distinsul cît şi puţin încuragiatul de guvern şi societate artist pictore » terminase această lucrare, care avea să-i aducă unul dintre primele succese publice de după întoarcerea în ţară [3]. « Juna copiliţă frumoasă ca un vis printre eglantine » deştepta în suflete nostalgia vieţii în natură, evoca

---

[1] *Adunarea naţională*, 1869, iulie 17. Autorul notiţei, desigur V. A. Urechia, scrie ca unul care a văzut el însuşi tabloul în atelierul lui Grigorescu, pe care îl frecventa deci încă de atunci. Achiziţionat de C. Filitti, tabloul a figurat la expoziţia din 1870 şi apoi la retrospectiva din 1957, rămînînd inedit pînă astăzi. În prezent se găseşte în col. Ing. Al. Braniski. Cf. şi R. N., *Cat. exp. Gr.*, 1957. nr. 69.

[2] *Monitorul officiale al Romîniei*, 1869, noiembrie 20; *Adunarea naţională*, 1869, noiembrie 27. Grigorescu a fost silit şi în alte rînduri să recurgă la loterie spre a-şi putea vinde tablourile. La 20 ianuarie 1870 pusese astfel la loterie o natură moartă cu fructe (*Informaţiunile bucureştene*). Deşi costau doar 10 franci fiecare, (*ibid.*, loc. cit.), biletele se vîndură încet (*ibid.*, ianuarie 23, februarie 4, martie 3) tragerea avînd loc abia la 6 martie, în bufetul Camerei deputaţilor, unde tabloul fusese în prealabil expus (*Inf. buc.*). Cîştigătorul, un anume S. Mihălescu, nici nu se grăbi de altfel să-şi ia în primire tabloul, aşteptînd să fie invitat prin ziare « a-şi retrage preţioasa achiziţiune din bufetul Camerei ». (*Ibid.*, loc. cit.).

[3] *Inf. bucureştene*. Tabloul se găseşte astăzi în Muzeul « Grigorescu » din Cîmpina.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

inocența pierdută, farmecul timid al adolescenței: « A! contemplînd opera d-lui Grigorescu inima ți se umple de parfumul florilor, de fioarele poetice ale juneței și verdele pajiștei abea pătulite de capul copilei, aprinde în privitor dorul de impregnatele miresme ale cîmpiilor și codrilor țării ». Fata cu capul plecat printre flori avea un « négligé », o « nonchalance » în stare să-l dezguste pe Urechia de căutatele toalete și de pozele teatrale din saloane, de artificiile și convențiile societății [1]. Latura sentimentală este cea reținută și de Constanța Dunca, publicistă îndeajuns de cunoscută atunci, care, într-un articol entuziast, salută în *O floare între flori* « cel dintîi tablou în Romînia în care citești o poemă întreagă » [2]. Nici V. A. Urechia nici Constanța Dunca nu-și dădeau seama însă că în conștiința lor convenția pastorală lua locul convenției citadine, că o lume artificială, idilică, de falsă poezie, înlătura pe neștiute percepția directă a realității, îndemnînd la evaziune și manieră. Temperamentul său de pictor l-a salvat de cele mai multe ori pe Grigorescu de acest impas în care au căzut în schimb epigonii săi. Opera sa va cunoaște însă nu mai puțin, începînd din acest moment hotărîtor al întîlnirii cu publicul, două drumuri. Asemenea multora dintre înaintașii ori contemporanii săi cei mai iluștri, de la Corot și Constable pînă la Renoir, el va picta subiecte sentimentale, « terminate » pentru amatorii de imagini sentimentale și opere străbătute de lirism autentic, de adevărată poezie picturală, pentru sine și pentru cei în stare să prețuiască mesajul realist al artei sale. Dualitatea aceasta, transpusă de unii în timp și înțeleasă ca un proces mai îndelungat sau mai rapid de slăbire a facultăților artistice, a dăinuit în forme mai mult sau mai puțin acute de-a lungul întregii sale activități. Niciodată el n-a încetat însă a fi același mare pictor, în sensul întreg al cuvîntului, care la 1870 picta nu numai *O floare între flori* dar și *Vatra de la Rucăr*, una din pînzele sale cele mai larg interpretate și mai adînc simțite, iar de atunci încolo va realiza nenumărate capodopere.

Nevîndute uneori cu săptămînile, tablourile lui Grigorescu se iveau la Gebauer fără întrerupere, anunțate de condeiul prietenesc al lui Urechia [3]. În afară de *O floare între flori*, expuse « vre-o patru tablouri de toată frumusețea » la 15 ianuarie, apoi « mai multe pînze, adevărate capodopere » (18 februarie), *Corturile țigănești* « în amurgul poetic al serii » (28 martie), « un magnific peisaj » (11 aprilie), o « gentilă naivă și reală lăptăreasă » (1 mai) și chiar marele portret al lui Năsturel Herescu (7 mai) [4]. În fața vitrinei care seara era luminată, trecătorii adunați « în grupuri nestrăbătute » [5] erau cei dintîi

---

[1] V. A. Urechia, *Un cap d'operă*, in *Informațiunile bucureștene*, 1870, martie 20.

[2] Constanța Dunca, *Dimineața unei fetițe*, in *Romînul*, 1870, martie 25.

[3] Cel puțin două dintre tablourile expuse la Gebauer găsiseră totuși cumpărători, pe Menelas Ghermani pentru *O floare între flori* și pe N. Lahovari, pentru *Lăptăreasa* de care va fi vorba îndată. (*Inf. buc.*, 1870, martie 28 și mai 8).

[4] *Inf. buc.*, la datele citate în text. Spre a pune și mai bine în valoare meritele lui Grigorescu, Urechia își îndeamnă cititorii să compare tablourile acestuia cu cele pe care Carol Popp de Szathmari începuse a le expune la magazinul de mobile Heinlein; un *Bilci la munte* și o *Țărancă*, fără îndoială lucrări « terminate» și reci, așa cum erau cele destinate cumpărătorilor de altminteri atît de înzestratul acuarelist. (*Inf. buc.*, 1870, aprilie 1 și 3). Dr. C. I. Istrati (*Doi Luceferi* în *Calendarul Minervei* 10 (1908), p. 144), citează printre pînzele expuse de Grigorescu în acei ani la Gebauer un portret al soției bancherului Alexianu, foarte probabil cel aflat în colecția prof. G. Oprescu, apoi un tablou intitulat *Zaraful*, poate Alexianu însuși, căruia i se spunea astfel, poate acel *Zaraf evreu spaniol* care a figurat în expoziția din 1873. (*Catalog*, ed. 3, nr. 190). După același autor *Evreul cu gîsca* avea să fie expus mai tîrziu tot la Gebauer.

[5] *Ibid.*, martie 28. În legătură poate cu același tablou, *Informațiunile* notaseră la 22 martie: « mulțimea trecătoare se oprește mereu spre a admira capodopera dlui Grigorescu la d. Gebauer expusă ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 8. — La amîndouă le place jocul, 1869. (Col. Ing. Al. Braniski).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — *Constanța Dunca.* Către 1870. (Galeria Națională).

martori ai unei întîmplări de a cărei semnificație puțini își vor fi dat seama atunci: cu operele noului venit, ascunse în atelierul din pasaj ori scoase la iveală pe rînd, cu destulă scumpătate și, poate, cu neîncredere, se născuse arta romînească modernă.

★

Expoziția artiștilor în viață din 1870 a însemnat consacrarea definitivă a tînărului maestru [1]. Cu puțin înainte, chiar și unul dintre admiratorii săi cei mai convinși, îl putea așeza în tovărășia unor artiști ca Pancu, un cîntăreț al cărui nume nu ne mai spune a tăzi nimic, și a lui Verussi, cu atît mai jignitoare cu cît pe acesta din urmă îl cunoaștem [2]. În fața celor 26 de opere expuse de Grigorescu la « Artiștii în viață » cei mai mulți înțeleseră însă că pentru pictura romînească începeau vremuri noi. A înțeles-o cel dintîi Aman, a cărui fină cultură artistică oferea criterii de judecată mai complexe decît însăși arta sa. Cuvintele sale rostite cu prilejul distribuirii premiilor s-au dovedit profetice: « Alături de artiștii care și-au expus operele la ultimele expoziții,

[1] Cf. *Esplicațiunea operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viață, espuse în sala Pinacotecei (Palatul Academiei) la* 15 *iunie 1870*, Buc., 1870.

[2] *Adunarea Națională*, 27 noiembrie 1869.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 10. — *Vatra de la Rucăr.* 1870. (Galeria Națională).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 11. — *O floare între flori.* 1870. (Muzeul « N. Grigorescu » din Cîmpina).

a venit să se așeze de astă dată cu un succes eminent Dl. Grigorescu, discipol al școlii franceze, aducînd înaintea noastră un gen nou, care cu vremea va da roade fericite pentru școala romînă »[1].

Primul lucru pe care-l observă ziarele fu că « mai toată expoziția este ocupată de ingeniosul pictor Grigorescu »[2], lucru adevărat în ce privește atît cantitatea cît și calitatea operelor expuse[3]. Obiecții grave, ironii chiar,

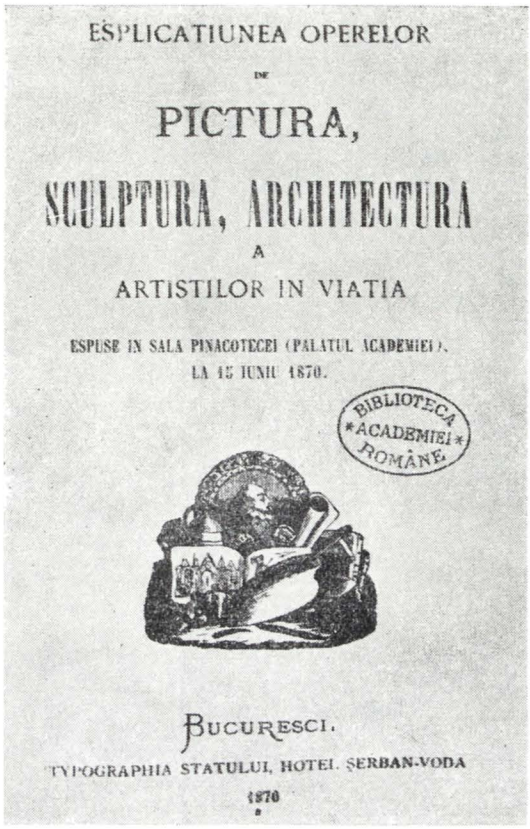
---

[1] *Le Moniteur Roumain*, 4 august 1870.

[2] *Inf. bucureștene*, 1870, iunie 19.

[3] *Inf. bucureștene*, 19 iunie 1870. În afară de Grigorescu expuneau picturi Aman *(Teleleice vînzînd bijuterii în harem* și *Un pescar)*, Iacovache Constantinescu (4 portrete și o natură moartă), Mihail Dan (3 portrete), Alexandru Emanoil Florescu (2 portrete), Luis Ghilardeli (un tablou intitulat *Interiorul unui salon în zi de vară)*, Alexandrina Ghica (un portret de copil), Sava Henția (2 portrete), C. Lecca *(Bătălia de la Călugăreni)*, D. Marinescu (o natură moartă cu fructe), Ecaterina Polizu (2 portrete în pastel), George Popescu *(Costum romîn din Transilvania)*, Stăncescu (9 portrete, desene și pasteluri), G. Tattarescu *(Agar cu fiul său Ismail în deșert*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro


ESPLICATIUNEA OPERELOR

DE

PICTURA,

SCULPTURA, ARCHITECTURA

A

ARTISTILOR IN VIATIA

ESPUSE IN SALA PINACOTECEI (PALATUL ACADEMIEI),

LA 15 IUNIU 1870.

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

BUCURESCI.

TYPOGRAPHIA STATULUI, HOTEL ŞERBAN-VODA

1870

Fig. 12. Catalogul «Expoziției artiștilor în viață» din 1870.

întîmpinară strădania academică a unui Tattarescu, monotonia desenelor lui Stăncescu, factura impersonală a lui Aman. Dintr-odată condeiul criticilor prinse viață, admirația deferentă și convențională făcu loc unei libertăți de gîndire fără precedent în modesta publicistică de artă a vremii. Nici una din cele două pînze expuse de Aman nu izbuti să cîștige aprobarea spiritelor avizate. Nici causticul Laerțiu [1], nici Ange Pechmeja [2], minte limpede și cultivată, nu găsiră prea mult merit *Pescarului* și *Teleleicilor* lui Aman, subliniind dimpotrivă gustul și calitatea artistică mediocră a acestor opere și care nu aduceau, ca atîtea pînze mai vechi ale aceluiași artist, prestigiul unor subiecte inspirate din istoria națională. Principala victimă fu însă Tattarescu, prezent în expoziție printr-un portret și prin compoziția *Agar în deșert*, aflată astăzi la Galeria Națională. Cu o violență ne mai auzită, Laerțiu denunță slăbiciunile de meșteșug și de concepție ale celor două pînze, făcînd în fond procesul gustului academic, a cărui introducere în pictura noastră fusese altădată un merit, dar care, perimat, devenise o povară și o piedică. Ceilalți, Stăncescu, Trenk, Lecca, fură priviți în treacăt, fără prea multă simpatie, în timp ce elevii Şcolii de belle-arte, Verussi, Henția, Dan, D. Marinescu, Iacovache Constantinescu își avură fiecare partea de critică și de laude, cum se cuvenea unor începători.

Prin numărul pînzelor pe care le înfățișa ca și prin alegerea lor, Grigorescu se străduise a da o imagine cît mai completă a posibilităților sale, ținînd seama totuși de pregătirea și de preferințele publicului. Erau portrete și tablouri cu figuri, scene rustice, naturi moarte cu vînat, cu flori, cu fructe. O parte dintre ele pot fi identificate cu destulă ușurință, datorită descrierilor care constituiau atunci baza oricărei cronici de artă. Pictorul ținuse să expună

și *Portretul d-nei Seicaru)*, H. Trenk (2 peisaje) și Petru Verussi (2 portrete). Sculptura era reprezentată prin Aman (o masă sculptată cu portretele prinților romîni în bassorelief) și Mihail Babic, iar arhitectura prin Alex. Fraivald, Filip Montoreanu și Alex. Orăscu (*Esplicațiunea*, p. 23—32). În treacăt fie spus Ghilardeli trebuie să fie acel Girardelli despre care Cioflec (*Grigorescu*, Buc., 1925, p. 12) afirmă că l-ar fi ajutat pe Grigorescu la Agapia. Născut la Lugano, elev al lui Merlo, se intitula în notița din *Esplicațiune* «pictor și scenograf de decor». Va fi lucrat deci și pentru teatrele bucureștene.

[1] LAERȚIU [=Alexandru Lăzărescu], *Expoziționea de belle arte a artiștilor în viață*, în *Inf. buc.*, *1870*, iunie 24.

[2] ANGE PECHMEJA, *Exposition de 1870. Peinture, sculpture, architecture*, în *Le Pays Roumain*, 1870, iulie 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cîteva lucrări din Franța, *Bătrîna cîrpind*[1], *Beţivii*[2], *Bătrîna cu coşul*[3], la care se adăugau trei pînze cu ţigani, *Corturile*[4] datînd din preajma Expoziţiei Universale din 1867, nişte *Tipuri de ţigani de Bucureşti* şi nişte *Bordeie* mai greu de identificat deocamdată. Adusese firește și tablouri lucrate după întoarcere, mai ales dintre cele ce se bucuraseră de mai mult succes: O *floare între flori*, *Lăptăriţa*[5], *La amîndouă le place jocul*, *Limongiul*[6] şi, în primul rînd, *Portretul Marelui Ban Năsturel Herescu*, pictat pentru Eforia Spitalelor Civile. Erau şi alte portrete, al unei doamne A. C., al unui anume Stavri[7]. *Un car cu boi*[8] şi o *Ţărancă torcînd*[9] se adăugau la lunga serie a motivelor rustice din opera artistului. Naturile moarte erau destul de numeroase, aproape o treime din totalul operelor expuse de Grigorescu: *Fructe diverse*, *Buchet de flori de cîmp*[10], *Studii de roze*[11] *Potîrnichi şi prepelițe*[12], *Obiecte de bucătărie şi legume*[13], *Lămîi*[14], *Fructe*, *Piersici şi struguri*. Mult mai puține, peisajele

---

[1] *Esplicaţiunea*, nr. 27. Cf. SAVA ŞOIMESCU, in *Pressa*, 1870, iulie 24: «Poza acelei mătuşe bătrîne pe o piatră şi iarbă verde, incongiurată de cămăşi şi cîrpe ce a întins la soare. . . ». Tabloul se află astăzi la Galeria Naţională. Cf. şi R. N., *Cat. exp.* Gr., Buc., 1957, nr. 55.

[2] *Esplicaţiunea*, nr. 38 *(Studiu doi beţivi)*. Astăzi în col. Onic Zambaccian. Cf. şi R. N., *Cat. exp.* Gr., 1957, nr. 30.

[3] *Esplicaţiunea*, nr. 28. Cf. SAVA ŞOIMESCU, *loc. cit.*: «. . . o bătrînă pe care a surprins-o poate odihnindu-se pe cînd se întorcea de la tîrg cu coşul ei pe mînă. . .». Titlul din 1870 este O *bătrînă în repaos*. Cf. şi R. N., *Cat. exp.* Gr., 1957, nr. 57.

[4] *Esplicaţiunea*, nr. 37: *Peisagiu din Vîlcea*, *corturi ţigăneşti*, *apusul soarelui*. Expus la Gebauer in martie (v. mai sus, p. 177), tabloul fusese cumpărat de Pinacotecă (*ibid.*, p. 174, n. 1.).

[5] *Esplicaţiunea*, nr. 18. Este tabloul cumpărat de la Gebauer de N. Lahovari (v. mai sus, p. 177, n. 3). Descrierile contemporane vor înlesni identificarea acestei opere despre care nu mai avem ştiri. Fata era «rezemată de un mur» (SAVA ŞOIMESCU, *loc. cit.*), «îmbrobodită la cap, încinsă cu un lung şort, ţinînd mîinile în scurteica îmblănită ci pisică neagră» şi avînd în preajmă «o oală acoperită de o groasă pînză» cu «litra de tinichea purtînd pe margini urme de lapte» şi, lucru rar in opera lui Grigorescu, înfăţişată într-un peisaj de iarnă. (N. PREDESCU, *Poeţi şi artişti*, Buc., 1900, p. 469—470).

[6] Atunci în colecţia V. A. URECHIA *(Esplicaţiunea*, nr. 22) astăzi in col. Dr. I. N. Dona. Cf. şi *Cat. exp.* Gr., 1957, nr. 74. Ar putea fi tabloul dăruit de pictor lui V. A. Urechia, în ianuarie 1870, pentru care v. mai sus p. 169—170, n. 5.

[7] *Esplicaţiunea*, nr. 23. Stavri era, se pare, proprietarul unui birt frecventat de pictor. Cf. LAERŢIU, în *Inf. buc.*, 1870, iunie 24: «. . . profil viguros şi energic, fizionomie plină de animaţiune, ochiul scînteietor şi hotărît; sprînceana sever arcuită şi înclinată spre nas, are toată aparenţa unui om de curaj şi de acţiune. Ar crede cineva în vederea unuia din acele genii militare din campaniile Castiglionei, dacă nu l-ar trăda paltonul căptuşit cu biber, pe al cărui guler misada de blană gîdilă sfîrcul urechii birtaşului patronat al pictorului nostru».

[8] Acest «car cu boi albi», mergînd «încet, pe cîmpiile noastre cele întinse şi pe un drum pulberos», (SAVA ŞOIMESCU, *loc. cit.*). se afla atunci în colecţia lui Carol Davila (*Esplicaţiunea*, nr. 17). Un tablou cu acelaşi motiv, datat 1870, în colecţia Ion Moţoi.

[9] *Esplicaţiunea*, nr. 21: *Femeia torcînd*. În posesia lui Mihail Kogălniceanu la 1870, astăzi în colecţia Juares Benea. Pentru identificare cf. SAVA ŞOIMESCU, *loc. cit.*: «. . . acea ţărancă torcînd ce şede în interiorul unei camere de ţară, cu tronul, scoarţele şi pernele aşezate teanc cum se vede la mai toate casele de ţărani». Chiar şi obiecţia lui Soimescu, privitoare la «poza . . . nu din cele mai bine nimerite» a ţărăncii confirmă identificarea noastră. Tabloul este datat 1869, iar o inscripţie de pe ramă, probabil de mîna pictorului, ne dă locul unde a fost pictat şi numele modelului, *Veruţa din Dragoslavele*. În vara anului 1869, nu mult după întoarcerea sa în ţară, Grigorescu făcea deci un popas, necunoscut pînă acum biografilor, în acea regiune de munte, unde va reveni în anii următori.

[10] *Esplicaţiunea*, nr. 30. Tabloul, datat 1870, este reprodus în VLAHUŢĂ, *op. cit.*, p. 67.

[11] *Rozele* expuse la 1870 nu erau înfăţişate într-un vas, cum vor fi acelea achiziţionate mai tîrziu de Pinacotecă (repr. in VLAHUŢĂ, *op. cit.*, p. 59), ci «aruncate prin iarbă» (ŞOIMESCU, *loc. cit.*).

[12] La Galeria Naţională. Cf. R. N., *Cat. exp.* Gr., 1957, nr. 66.

[13] Fost în colecţia Lazăr Munteanu şi distrus de bombardament în 1944, tabloul a fost reprodus de Cioflec sub titlul *D-ale bucătăriei* (*op. cit.*, pl. 28).

[14] O *Natură moartă cu lămîi*, pictată în Franţa înainte de 1870, în col. dr. Emil Atanasiu-Vergu. Cf. R. N., *Cat. exp.* Gr., 1957, nr. 64, repr. pl. IV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 13. - G. M. Tattarescu, *Agar în deşert.* (Galeria Naţională).

propriu-zise se reduceau la un *Studiu* aflat atunci în colecţia lui Carol Davila [1], la o *Ruină* despre care nu se mai ştie nimic altceva şi la *Bordeiele* citate mai sus. Şi totuşi Grigorescu avea în atelierul său *Stîncile de la Fontainebleau* şi atîtea alte peisaje terminate de mult [2], pe care ezita deci să le înfăţişeze deocamdată. Aceeaşi rezervă faţă de peisaj caracterizase de altfel şi participarea sa la expoziţiile pariziene din 1867, 1868 şi 1869, ceea ce arată că explicaţia acestei atitudini neaşteptate trebuie căutată nu numai în împrejurări exterioare dar şi în însăşi conştiinţa artistică a pictorului, înclinat încă, sub influenţa gustului oficial, să atribuie un loc oarecum subordonat genului pentru care avea atîta chemare [3].

Cum se întîmplă adesea, contemporanii întrevăzură de la început cîteva dintre însuşirile esenţiale ale picturii lui Grigorescu. I se recunoscu, nici vorbă « schinteia geniului », vizibilă în spontaneitatea concepţiei, ca şi îndemînarea de a alege motive potrivite cu viziunea sa [4]. Cu deplină justeţe fu

---

[1] *Esplicaţiunea*, nr. 20. Titlul dat de catalog este *Studii peisaj*, desigur o formă eronată pentru *Studiu peisaj*. Textul catalogului din 1870 abundă în asemenea erori. Un peisaj reprezentînd curtea Azilului Elena Doamna unde Grigorescu venea adesea in acei ani ca oaspete al lui Davila, se află astăzi la Muzeul Simu, provenind dintr-o donaţie făcută Muzeului Toma Stelian de Elena Perticari, fiica doctorului. Cf., R. N., *Cat. exp. Gr.*, 1957, nr. 72.

[2] În 1869 Stăncescu văzuse în atelierul pictorului numeroase peisaje cu « dumbrave inverzite şi ape transparinte ». (*Scrisori de la Bucureşti* în *Familia*, 5 (1869), p. 609.

[3] Pentru participarea lui Grigorescu la Expoziţia Universală din 1867 şi la saloanele din 1868 şi 1869 cf. Studiul nostru *Grigorescu la Fontainebleau* în *St. şi cercet. de ist. artei*, 4 (1957), nr. 1—2, p. 228—235 şi 244—246.

[4] Sava Şoimescu, *Expoziţiunea artiştilor în viaţă*, în *Pressa*, 1870, iulie 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 14. — *Portretul Marelui Ban Năsturel Herescu.* 1870. (Galeria Naţională).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 15. — Venița din Dragoslavele. 1869. (Col. Juares Benea).

numit « un elev distins al școalei realiste », iar legăturile sale cu tradiția barocă nu rămaseră neobservate. Se vorbi de flamanzi, de « pictura îndrăzneață și naturală » a lui Rubens, mai apropiată de stilul său decît aceea a lui Rafael, de pildă. O încercare de a teoretiza stilul grigorescian, datorată lui Sava Şoimescu, merită chiar a fi reținută. După acest din urmă critic, Grigorescu « nu caută a îmbrăca în forme vizibile concepțiuni ideale și poetice, nu a materializa, ca să zicem așa, spiritul, ci caută a idealiza oarecum materia, a ridica obiectele naturale prin puterea artei, deșteptînd prin expresiune simpatia noastră » [1]. Cu alte cuvinte artistul nu caută forma concretă a unei concepții ideale, ci transfigurează prin expresia picturală motivele oferite de natură. Este procedeul de totdeauna al artiștilor autentici, al realiștilor, de la Caravaggio pînă la generația lui Courbet și a lui Manet, care au afirmat prioritatea motivului, opunînd propria obiectivitate creatoare falselor idealuri ale tradiției academice.

Pînza unanim admirată fu portretul lui Năsturel Herescu, operă anunțînd « un mare maestru », înzestrat cu « focul sacru al geniului » [2], în stare să claseze ea singură pe autorul său printre maeștrii penelului [3]. Ange Pechmeja știu să sublinieze însușirile excepționale ale portretului, insistînd îndeosebi asupra facturii sale largi și îndrăznețe, care nu exclude totuși soliditatea și echilibrul: « Acest portret este desigur însuflețit de toată viața de

---

[1] SAVA ŞOIMESCU, *loc. cit.*: reminiscență goetheană sau nu, ideea se găsește în *Dichtung und Wahrheit*: « Dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, nicht das so genannte Poetische, das Imaginative, zu verwirklichen», fiind folosită în această formă drept motto într-un studiu asupra lui Grigorescu (G. OPRESCU, *Grigorescu desinato* Buc., 1941, p. 47).

[2] LAERȚIU, *Expoziția de belle-arte a artiștilor în viață*, loc. cit.

[3] A. PECHMEJA, *Exposition de 1870*, loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 16.—*Limongiu.* 1870. (Col. Dr. N. I. Dona).

care dispune arta. Este executat cu o fermitate, cu o siguranță de penel, admirabile. Îndrăzneală, vigoare și soliditate, aceste trei calități eminente, se afirmă aici în chip strălucit. Este « frămîntat în pastă », cu un aplomb magistral care amintește factura lui Courbet, unită cu stilul larg al lui Bonvin. Nimic dulceag, nimic lins dar nici aproximativ, căci cu toate îndrăznelile penelului, desenul rămîne pur și corect. Văzut de prea aproape, lucrul pare brutal, contextura aspră, dar dacă ne așezăm la distanța voită, toate aceste vehemențe dispar pentru a se contopi într-un efect a cărui armonioasă suavitate nu poate fi comparată decît cu justețea sa. Accesoriile sînt dispuse și tratate pentru a pune în valoare esențialul, căruia artistul le-a subordonat în modul cel mai logic. Atitudinea personajului este de o simplicitate, de o naturalețe desăvîrșite »[1]. Cel puțin de astă dată, platitudinea și incompetența agresivă sau encomiastă, atît de răspîndite în critica de artă de atunci și de mai tîrziu, făcuseră loc unei adevărate analize. Mai puțin juste sînt rezervele lui Pechmeja privitoare la paleta utilizată de Grigorescu în acest portret, pe care cronicarul o găsea insuficient armonizată, lipsită anume de tonurile blonde, aurii, ale flamanzilor și venețienilor, și, pe de altă parte, de unele nuanțe de albastru care ar fi dat mai multă pondere cromatică întregului. Deși cita în sprijinul obiecțiilor sale paleta unor pictori ca Diaz și Delacroix, Pechmeja se înșela. Nu echilibrul abstract între tonuri, ci acordul determinat de starea lirică, stăpînit deci de legi particulare, alcătuiește baza cromatică a unui tablou într-adevăr realizat artisticește. Cu argumente romantice, el susținea o concepție dogmatică, aceea a unui colorit bazat pe legi exterioare viziunii artistului.

---

[1] A. Pechmeja, loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17. — Car cu boi. 1870. (Col. Ion Moțoi).

Prejudecata clasicistă și academică rămînea adversarul cel mai neînduplecat al lui Grigorescu. Chiar cei care dovediseră mai multă înțelegere pentru arta sa, nu uitară să regrete că pictorul nu arată destul interes pentru compoziția de atelier, sfătuindu-l să « arunce pe pînză » vreo bătălie fioroasă, vreo kermesă vrednică de Teniers sau măcar un laborator de alchimist cu umbre patetice și populat cu instrumente bizare, în stare să pună în valoare însușirile picturale pe care artistul le învederase în naturile sale moarte [1]. Într-un cuvînt, «vreo compoziție importantă (una singură la nevoie), studiată pe îndelete » [2], adică tocmai ce se potrivea mai puțin temperamentului său spontan și direct. Alături de aceste obiecții, care nesocoteau specificul viziunii grigoresciene, orientată mai degrabă spre reprezentarea lumii înconjurătoare decît spre reconstituirea istorică, se iviră și altele, venite de la spirite mai puțin deschise pentru artă, care cereau pictorului realism fotografic, obiectivitate plată, sterilă desăvîrșire de meșteșugar. Nu trebuie să uităm că educația artistică a publicului romîn fusese făcută de Tattarescu, de Lecca, de portretiști de formație vieneză ca Mișu Popp și Franckenberger, de peisagiști ca Trenk și Szathmari, acesta din urmă cunoscut prin operele sale cele mai puțin realizate, cromolitografiile și acuarelele destinate propagandei etnografice. Chiar un pictor autentic ca Aman, dase nu o dată exemplul concesiilor față de academismul burghez al celui de-al doilea imperiu, netezindu-și și ispră-

[1] A. Pechmeja, loc. cit.

[2] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vindu-şi pînzele cu o aplicaţie ce putea trece drept desăvîrşire artistică în ochii necunoscătorilor, dar care era mărturia limitelor unui talent în stare să dea opere de incontestabilă valoare, atunci cînd nevoia nemijlocită de a da expresie ideilor şi sentimentelor lua locul hărniciei profesionale. Cînd Grigorescu înfăţişă primele sale pînze, la Gebauer sau în atelier, toţi sau aproape toţi avură impresia că se află în faţa unui mare pictor, dar simţiră în acelaşi timp că pictorul cel nou aducea o tehnică şi o viziune cu care nu erau obişnuiţi, un neastîmpăr pictural care însemna o adevărată insurecţie împotriva rutinei academice.

Tuşa largă, impetuoasă, a lui Grigorescu păru efectul neglijenţei sau al neştiinţei, ba chiar se găsiră critici care-l învinuiră că nu ştie să deseneze, ceea ce arată că încercarea lui Stăncescu de a pregăti prin auditorii săi de la Ateneu un public în stare să preţuiască factura liberă şi personală a tînărului maestru, fusese zadarnică. Atacul cel mai înverşunat veni de la Iacob Negruzzi, redactorul *Convorbirilor Literare* [1], în spatele căruia bănuim invidia lui Verussi, « portretistul verosimile » de care îîdea « trinitatea », care avea să devină în curînd profesor de estetică la Iaşi şi adept al Junimii. Iritat de numărul şi mai ales de varietatea pînzelor pe care le expunea « acest domn », Negruzzi recunoscu desigur că pictorul dovedeşte activitate, « însă activitate pripită, nerăbdătoare ce se constată uşor la unele tablouri ce nu par isprăvite ». Sever faţă de « generaţia actuală » care tratează materiile cele mai grele « cu o uşurinţă şi cu o superficialitate (pentru a nu întrebuinţa un cuvînt mai aspru), neiertate », trecu apoi la examenul picturilor expuse de Grigorescu, printre care puţine izbutiră a-i fi cu totul pe plac: *Carul cu boi*, *Corturile de ţigani la apusul soarelui* şi mai ales, *Lăptăriţa* şi *Ţăranca torcînd*. Primele două îi amintiră de *Pastelurile* lui Alecsandri, pe care Negruzzi îl apropie cel dintîi de Grigorescu, făcînd o paralelă între *Corturile de ţigani* ale acestuia şi *Bărăganul* poetului. Grigorescu i se părea făcut anume pentru « pictura de genre », nu însă pentru « sujete ideale », ca *La amîndouă le place jocul* şi *O floare între flori*, care deşi nu rele, « puteau fi mult mai bune » [2]. Cît despre naturile moarte, acestora nu le găsi nici un merit: « Florile sale lăudate şi premiate nu ne-au plăcut. Buchetul de flori de cîmp atît de lăudat, nu e bine: florile sînt şterse şi mai cu seamă cele din vîrf nu sînt decît pete albe. Altul reprezentînd fructe: piersici, struguri, ar fi bine în grupare şi culori, însă nu e isprăvit — păcatul generaţiunii ». Nici portretul lui Năsturel nu scăpă de cenzură: « şalul cu care e încins nu e isprăvit în detaliuri » [3].

Un portret sau un tablou cu flori erau deci pentru gustul lui Negruzzi nişte bijuterii minuţioase şi bizare, cizelate în detalii ca miniaturile orientale sau ca naivele « cadre » ale primitivilor locali. Această arhaică înţelegere a desăvîrşirii artistice se întîlnea cu mentalitatea clasicistă care va stăpîni într-o bună măsură spiritele pînă la sfîrşitul veacului. Şi Grigorescu va fi învinuit adesea, chiar şi după 1880, că nu-şi « termină » pînzele, că expune « schiţe » şi nu tablouri duse pînă la capăt. Este şi motivul pentru care îl vom vedea uneori cedînd influenţelor exterioare, încercînd soluţii de compromis care ne amintesc de ceea ce făcea în aceeaşi vreme, dar în alte împrejurări

[1] Iacob Negruzzi, *Espoziţiunea artiştilor în viaţă la Bucureşti*, în *Convorbiri Literare*, 4 (1870), p. 192—195.

[2] Cele două tablouri nu sînt însă altceva decît tocmai subiecte de gen, ceea ce ar da, dacă ar mai fi nevoie, măsura competenţei criticului.

[3] V. A. Urechia luă apărarea lui Grigorescu împotriva obiecţiilor lui Negruzzi într-o notă polemică din *Inf. bucureştene*, 1870, septembrie 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

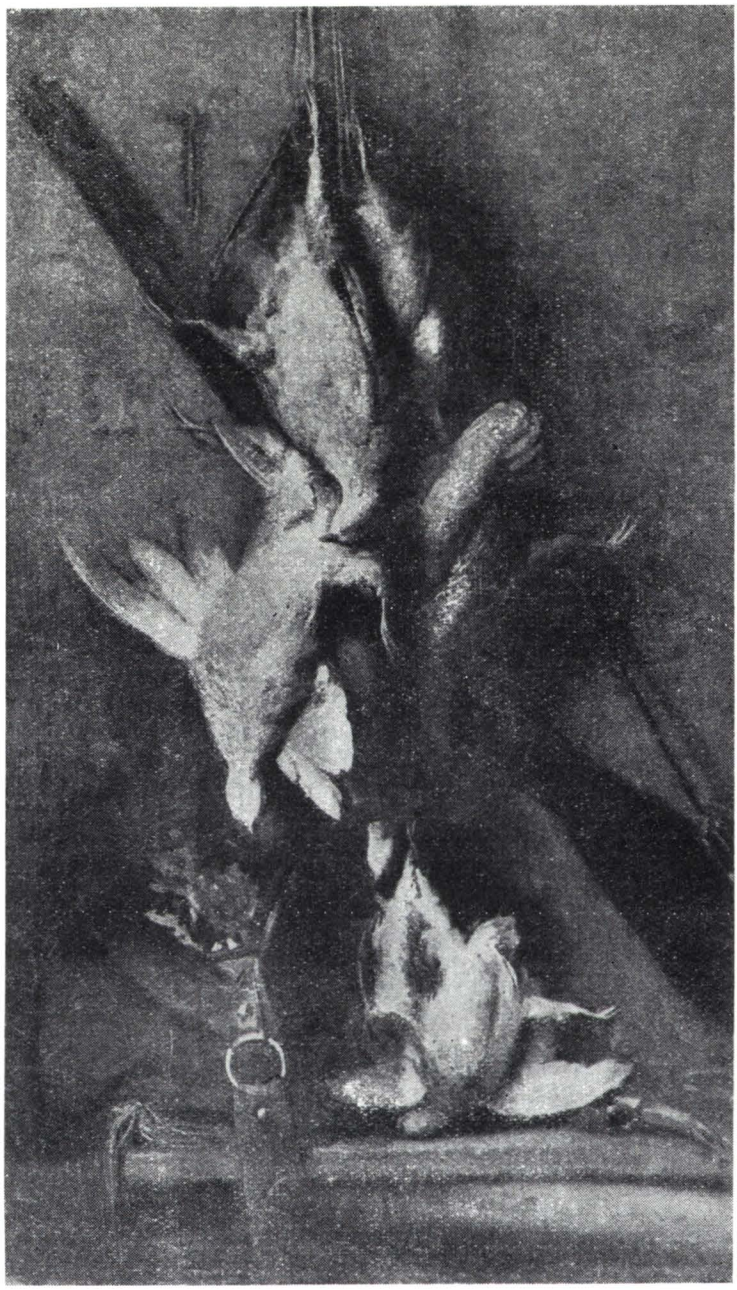


Fig. 18. — Potîrnichi și prepelițe. (Galeria Națională).

și cu alte mijloace, contemporanul său Renoir, care, spre a putea fi admis la Salon, păstra gama luminoasă a impresioniștilor, adoptînd însă o formă apropiată de gustul academic. Chipurile de porțelan din unele portrete pictate de Grigorescu spre 1875 și chiar mai tîrziu, nu au altă origine. Trebuie să spunem însă că și în aceste opere sensibilitatea sa înnăscută îl făcea să dea suprafețelor pictate o vibrație subtilă, plină de subînțelesuri lirice. Este ceea ce se întîmplase cu ani în urmă, în cazul tabloului *Spălătorese la rîu*, pictat pentru Expoziția Universală din 1867, ale cărui figuri desprinse de ambianță,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

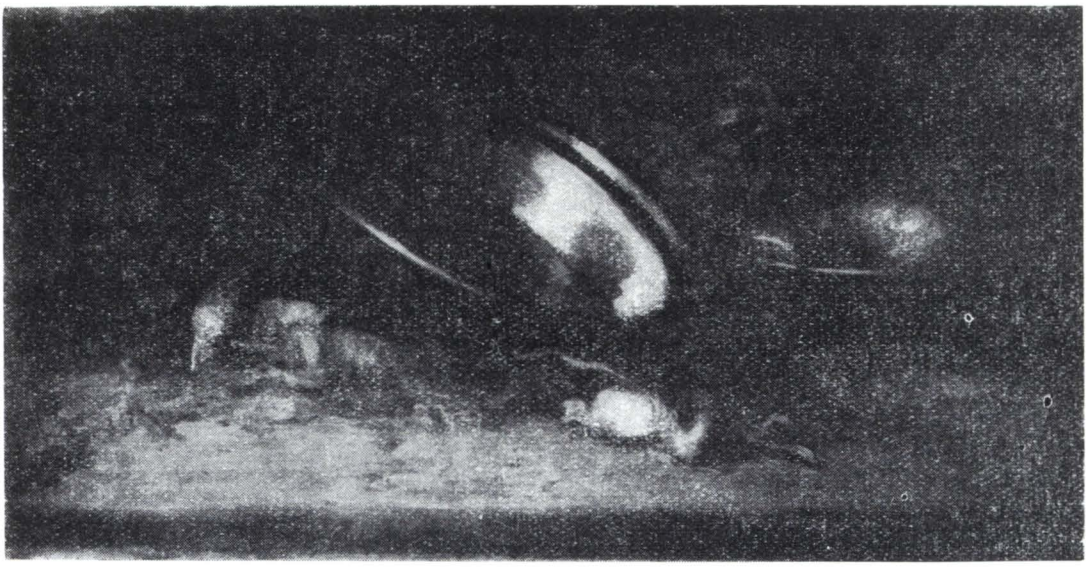


Fig. 19. — *Natură moartă cu legume.* (Fost în col. Lazăr Munteanu).

cu forme închise, desfăcute din țesătura de umbre și lumini a atmosferei, împiedicau închegarea compoziției [1].

Medalia I decernată lui Grigorescu de juriul expoziției din 1870 pentru portretul lui Năsturel [2] însemna recunoașterea categorică, venită nu numai din partea confraților și a publicului, dar și de la oficialitate. (Aman rămînea oarecum în umbră, i se rezervase o a II-a medalie pentru sculptura ornamentală a unei piese de mobilier) [3]. Se pare că o parte dintre membrii juriului stăruiseră chiar să i se acorde lui Grigorescu medalia de onoare, o distincție excepțională prevăzută de regulament [4], dar care nu fusese dată pînă atunci nimănui. Este motivul pentru care prescriptul verbal încheiat de juriu la 3 iulie 1870 începea cu acest neobișnuit preambul: « Deși s-a stabilit că espoziţiunea din anul acesta este în progres în raport cu celelalte două espoziţiuni trecute, dupre o lungă desbatere, juriul a luat deciziunea de a nu se da însă Medalia de onoare niciunui espozant, avînd deplină convicțiune că la espoziţiunea noastră viitoare opere și mai merituoase și mai marcante prin natura lor vor veni să dispute această unică onoare acordată unei singure opere din toată espoziția » [5]. Nu încape îndoială, progresul constatat de juriu era datorat celor 26 de tablouri expuse de Grigorescu, nu lui Aman, lui Tattarescu sau lui Lecca. « Lunga dezbatere » purtată în jurul celui dintîi arăta însă că Grigorescu începuse a avea nu numai admiratori dar și adversari.

Unul dintre tablourile sale, *Potîrnichi și prepelițe*, fu recomandat a fi achiziționat pentru Pinacotecă, o dată cu *Agar* a lui Tattarescu și cu *Tele-*

---

[1] Cf. R. Niculescu, *Grigorescu la Fontainebleau* în *St. și cercet. de ist. artei*, 4 (1957), nr. 1–2, p. 234–235.

[2] *Dare de seamă a espoziţiunii din 1870*, în *Explicaţiunea operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viață*, Buc., 1872, p. 17.

[3] *Ibidem*. Este vorba de o « masă gotică », împodobită cu portrete de voievozi și aflată azi la Muzeul Aman din București.

[4] Cap. III, art. 17: « Medalia de onoare de valoare de 150 galbeni se acordă artistului care se va distinge între toţi printr-o operă de merit mare ». (*Regulament*, în *Esplicaţiunea operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viață*, Buc., 1865, p. 7).

[5] Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. 130/1870, f. 128.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 20. — Th. Aman. *Moartea Lăpuşneanului.* 1872. (Galeria Naţională).

Fig. 21. — Th. Aman, *Izgonirea turcilor la Călugăreni.* 1872. (Galeria Naţională).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 22. — Anonim Romîn, *Portretul lui Alexandru Lăzărescu (Laerțiu).* (Col. particulară)

leicile lui Aman [1]. După succesul lui *Năsturel*, Eforia îi comandă alte portrete, acelea ale domnitorilor Grigore Ghica I și Grigore Ghica IV [2]. Și totuși pictorul ducea încă o existență strîmtorată în « cămăruța » sa din pasaj « fără atelier, fără o mică colibă unde să poată zice că este la el acasă, privat de meziile de a-și plăti locuința și mai adesea cumpărîndu-și culorile cu ceea ce îi trebuia pentru existență » [3]. Era însă tînăr și marea sa putere de lucru îi da încredere în viitor. La Gebauer pînzele sale se succedau în același ritm neobosit: tipuri pitorești, portrete, naturi moarte. Se vindeau însă destul de greu, ca și înainte, în ciuda notițelor elogioase publicate de cîțiva gazetari prieteni. De sărbătorile Crăciunului, în 1870, stăteau astfel în vitrina magazinului, « de mai multe săptămîni », dovadă vie a nepăsării publicului avut, « trei mici capodopere de penelul pictorului Grigorescu » [4]. Unul dintre

[1] Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. 130/1870, f. 159. Cf. și *Anexa*, doc. 4—5, p. 206.

[2] Comanda datează din 9 noiembrie 1870, cele două portrete fiind predate Eforiei la 30 iunie 1871. Cf. corespondența dintre pictor și Eforie relativă la această comandă, la Ion A. Ghica, *Istoria voievozilor Ghika, din Țara Romînească și Moldova*, Buc., 1940, lucrare ce ne-a fost comunicată în manuscris de prof. Alex. I. Ghica, membru corespondent al Academiei R.P.R., căruia îi aducem mulțumirile noastre.

[3] Laerțiu, *Espoziționea de la Gebauer*, în *Romînul*, 1872, mai 26.

[4] *Inf. bucureștene*, 1870, dec. 24. Cf. și *Poporul*, 1871, dec. 22/ian.3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 23. — *Țiganca de la Ghergani.* Către 1872. (Col. particulară).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aceste tablouri fu cumpărat, după cîtăva vreme, de arhitectul Montaureanu[1]. Numărul de opere adunate în atelierul lui Grigorescu în cei dintîi zece ani de carieră laică trebuie să fi fost de pe atunci impunător. Cu fiecare săptămînă, adesea cu fiecare zi, noi lucrări veneau să se alăture celor vechi, sporind experiența pictorului și totodată nevoia sa firească de a avea un public, de a fi cunoscut și înțeles.

★

Spre nedumerirea generală Grigorescu nu expuse însă nimic alături de artiștii în viață, la 1872. Inexplicabila absență era comentată astfel de Ulysse de Marsillac, redactorul ziarului *Le Journal de Bucarest:* « Acum doi ani întreaga expoziție era plină de tablourile d-lui Grigorescu. Anul acesta n-a expus nimic. O regretăm, căci dl. Grigorescu este un artist al cărui talent îl prețuim în chip deosebit. Nu voim să cunoaștem motivele care l-au ținut departe de Salon. Ne mărginim a exprima un regret care nu este numai al nostru ». Și ziaristul își încheia foiletoanele consacrate picturilor din expoziție cu o și mai fățișă manifestare de simpatie: « Și apoi?... Și apoi asta e tot. A! să avem iertare, dacă vreți să vedeți pictură, duceți-vă să admirați pînzele pe care dl. Grigorescu le expune la dl. Gebauer »[2].

B. P. Hasdeu ținu de asemenea să-și arate uimirea de a nu vedea în expoziție « nici un tabel de Grigorescu, unicul nostru pictor de geniu »[3]. Un alt contemporan, C.D. Aricescu, intră în miezul lucrurilor, arătînd că dacă unii artiști ca Lecca, Tattarescu, Verussi, Trenk și Szathmari, « n-ar fi espus estimp tablouri pentru că n-ar fi putut găti niciunul »[4], Grigorescu a renunțat să expună din pricina atitudinii comitetului academic, care păstrase pentru membrii săi singurul panou luminos al sălii[5]. Atitudinea egoistă a reprezentanților oficialității împiedica astfel publicul « d-a admira tablouri ca ale d. Grigorescu, cu drept cuvînt aplaudate, nedreptățind pe artist și privind Pinacoteca de operele sale »[6].

Mîhnit, Grigorescu se mulțumi să înfățișeze la Gebauer două dintre tablourile destinate expoziției oficiale[7]. Erau *Țiganca de la Ghergani*[8] și o *Intoarcere de la coasă*[9], menite să definească, prin subiecte ca și prin factura

---

[1] *Inf. bucureștenc*, 1871, ianuarie 3.

[2] Ulysse de Marsillac, *Le Salon de 1872* in *Le Journal de Bucarest*, 1872, iunie 6.

[3] *Bulletin*, in *Columna lui Traian* 3 (1872), mai 22. (Notiță nesemnată, dar redactată fără îndoială de B. P. Hasdeu).

[4] C. D. A., *Expoziţiunea operelor artiştilor în viaţă pe anul 1872*, în *Pressa*, 1872, mai 23.

[5] Cf. în același sens o notă nesemnată, dar redactată de N. Basarabescu în *Poporul*, 1872, iunie 1/13.

[6] Spre a nu învenina şi mai mult relaţiile dintre Grigorescu şi comitetul academic, Aricescu adaugă că Aman şi Stăncescu « celebrităţi în felul d-lor» nu ar fi voit să « elimineze, în mod indirect, tablouri ca ale d. Grigorescu», cu atît mai mult cu cît « triumful nu poate fi dorit de aceştia în concurenţă numai cu elevii d-lor», avînd doar vina de a nu fi fost « destul de prevăzători a face ca salonul de expoziţie să fie în condiţiile cerute, astfel ca tablourile, ori unde ar fi ele aşezate, să fie bine luminate, spre a nu da motiv de nemulţumire şi de critică».

[7] Laerţiu, *Expoziţiunea de la Gebauer*, in *Pressa*, 1872, mai 26.

[8] Astăzi într-o colecţie particulară din Bucureşti. Cf. descrierea lui Laerţiu, *art. cit.*: « . . . o ţigancă în mărime naturală rezemată de urciorul său şi privind cu un ochi visător publicul care o admiră!» Modelul, o renumită frumuseţe bucureşteană a timpului, este Catrina ţiganca, pictată de Grigorescu şi cu alt prilej, într-o lucrare de mici dimensiuni din col. Gabriela Danielopol. Cf. R. N., *Cat. exp. Gr.*, 1957, nr. 92, repr. XV.

[9] Tabloul, aflat în străinătate, este reprodus în Vlahuţă, *op. cit.*, sub titlul *Întoarcerea de la fîn*. Cf. Laerţiu, *art. cit.*: « Soarele apune după culmea unui deal smălţat de flori şi de iarbă verde... Un car tras de boi ţine direcţiunea spre casă, urmat la orecare depărtare de un altul... Deasupra ghizdeiului verde..., un june abandonat bunelor sale animale şi muiat în leasa fînului... modulează încet pe fluierul său de frasin unul din acele cîntece de dor... ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

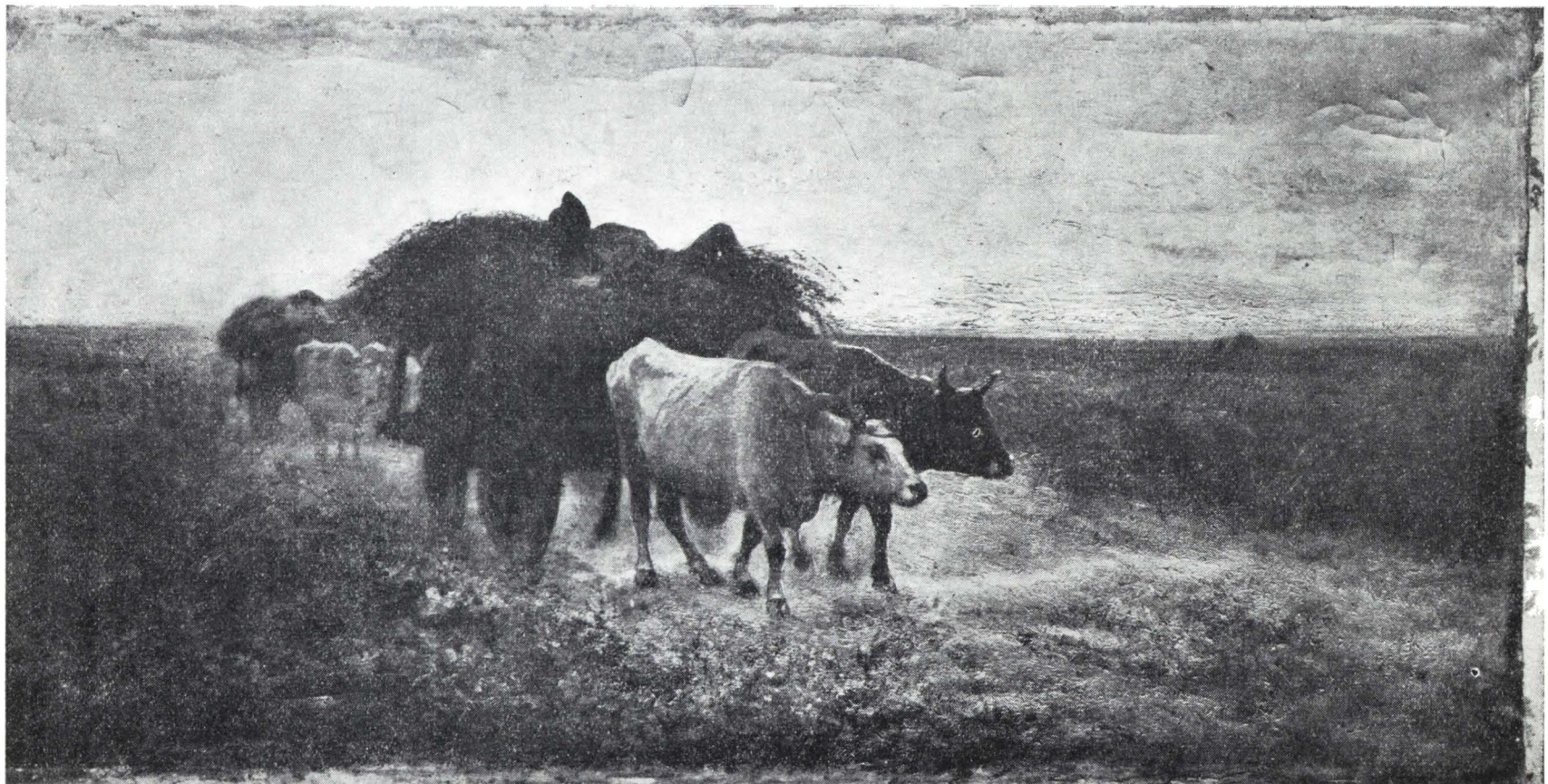


Fig. 24. — Întoarcere de la coasă Către 1872. (Col. particulară).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor sobră și viguroasă, tendințele artei sale. Aparența unui incident legat de persoane și de mărunte interese materiale nu trebuie să înșele. Protestul lui Grigorescu era îndreptat de fapt împotriva gustului academic promovat de oficialitate și reprezentat atunci de profesorii Școlii de belle-arte iar expoziția de la Gebauer deschidea calea pe care aveau să meargă Luchian și « independenții » de la sfîrșitul secolului [1].

Pentru a înțelege și mai bine semnificația gestului său, se cuvine a ști ce era acea expoziție din 1872 în care *Țiganca de la Ghergani* nu și-a putut afla locul [2]. Erau 19 picturi, mai puține deci decît adusese Grigorescu singur în 1870, 4 desene, 2 pasteluri, 2 reliefuri și 25 de studii arhitectonice. Dintre pictori expuneau Aman (două subiecte istorice, *Moartea Lăpușneanului* și *Izgonirea turcilor la Călugăreni* și două interioare de harem, *Narghileaua* și *Toaleta orientală*), Mihail Dan (patru portrete), George Ioanid (un portret), Iacovache Constantinescu (un tablou reprezentînd o găină), un anume Gh. Popescu (un portret, un peisaj, un subiect rustic și unul istoric), Nicolae Iliescu (o *Reproducțiune din piesa Barbu Lăutarul*), Alexandru Fotino (un portret, un peisaj și o natură moartă), C.I. Stăncescu (șapte portrete, dintre care unul în ulei, două pasteluri și patru desene) și Sava Henția (o *Nuntă țărănească în Transilvania*).

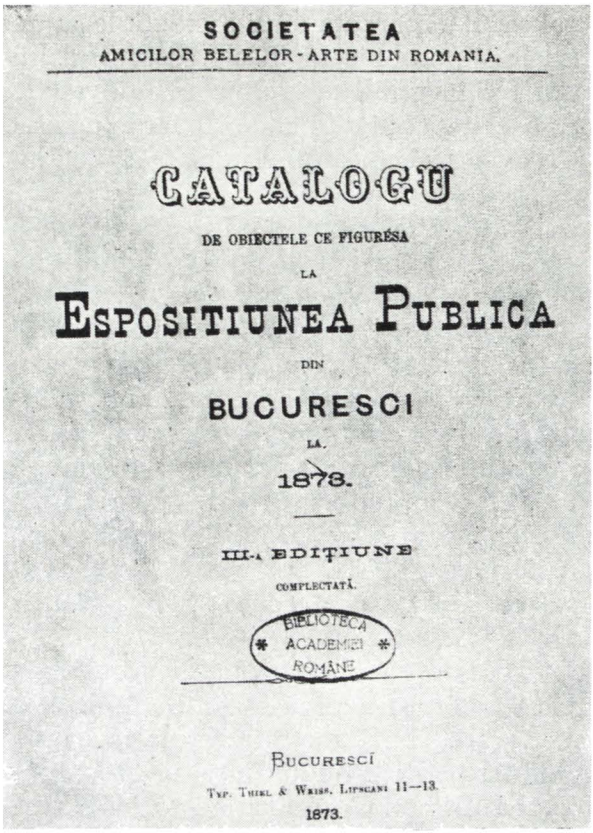
Din această succintă recoltă artistică se desprind doar operele lui Aman, singurele de altfel care au ajuns în parte cel puțin pînă la noi. Subiectele sale orientale, de un romantism desuet, rareori ne mai pot reține astăzi din vreun punct de vedere. Cele două tablouri istorice ocupă însă un loc considerabil în activitatea sa ajunsă acum la maturitate. Compoziția istorică fusese idealul pictorilor generației de la 1848, spre care aspiraseră, după puteri, un Lecca sau un Wallenstein. Aman are meritul de a fi pictat cele dintîi compoziții istorice romînești vrednice de a figura într-un muzeu, de a se fi străduit să dea pînzelor sale culoare locală și exactitate arheologică. Meritele sale de pionier cultural, de patriot, sînt indiscutabile. Aceasta nu ne împiedică însă (cum nu i-a împiedicat nici pe contemporani) să judecăm cu severitatea cuvenită concepția convențională și factura adesea uscată, superficială, a multora dintre pînzele sale istorice, oricît de nobile ar fi idealurile care le însuflețesc. Sînt și excepții desigur, de la această notă generală. Ne gîndim mai ales la două lucrări, neterminate, care au păstrat, poate tocmai din această pricină o prospețime rară în pictura sa, *Masacrarea bulgarilor de către turci* și *Boierii surprinși la chef de soldații lui Vlad Țepeș*. Și aici însă, ceea

---

[1] După același C. D. Aricescu, Grigorescu era nemulțumit și de felul cum se recrutau membrii juriului pe baza regulamentului în vigoare atunci. Erau trei membri de drept, profesori ai școlii, alcătuind așa-zisul comitet academic și membri aleși, trei la număr de asemenea, desemnați prin majoritate de voturi de cei dintîi zece artiști care prezentau opere spre a fi expuse. Venind, se pare, în urma acestora, Grigorescu rămăsese în afara juriului. Membrii aleși erau în 1872 Gr. Cantacuzino pentru pictură, Karl Stork pentru sculptură și D. Berindei pentru arhitectură (*Esplicațiunea*, 1872, p. 10). Aceleași motive îl vor ține departe și de expoziția oficială următoare, din 1874. Abia în 1881, cînd ministrul instrucțiunii și cultelor va fi V. Urechia, Grigorescu va fi chemat să facă parte din juriu, alături de Gr. Cantacuzino și C. I. Stăncescu pentru pictură, de Al. Orăscu pentru arhitectură și de un anume Foscalina pentru sculptură. (*Romînia liberă*, 1881, mai 5). De astădată Aman va lipsi din juriu, iar Grigorescu va participa la expoziție cu cîteva pînze importante, printre care *Țiganca de la Ghergani* din 1872.

[2] Cf. *Explicațiunea operelor de pictură, sculptură și arhitectură a artiștilor în viață, expuse în sala Piancotecii (Palatul Academiei) la 15 mai 1872*, Buc., 1872.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro


SOCIETATEA
AMICILOR BELELOR-ARTE DIN ROMANIA.

CATALOGU

DE OBIECTELE CE FIGURÉSA

LA

ESPOSITIUNEA PUBLICA

DIN

BUCURESCI

LA

1873.

III-A EDIŢIUNE

COMPLECTATĂ.

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

BUCURESCI

TYP. THIEL & WEISS, LIPSCANI 11—13.

1873.

Fig. 25. — Catalogul expoziției organizate de «Societatea Amicilor Bellelor Arte» în 1873.

ce trăiește, pictural vorbind, este fragmentul fericit, materia unui costum, un portret, un colț de peisaj, nu și întregul, în care seva lirică pătrunde doar pe alocuri. Din acest punct de vedere o schiță ca *Dragoș și Zimbrul* de Grigorescu (col. Const. Silvestri) stă mai sus decît *Moartea Lăpușneanului* [1].

Nu vom subscrie desigur ironiile cu care Laerțiu se crezu dator să acopere și de astădată pictura lui Aman, într-o cronică făcută anume spre a pune în lumină meritele lui Grigorescu [2]. Observațiile sale erau însă expresia unui sentiment general de dezamăgire, evident pentru cine citește cu atenție cronicile prilejuite de expoziția de la 1872. Un Radu Mantea de pildă [3] știu să definească îndeajuns de nuanțat limitele unui tablou ca *Moartea Lăpușneanului*, în care acțiunea principală, lipsită de dramatism, cu personaje superficial studiate, pierde orice interes în favoarea reprezentării mediului și a subiectelor de natură moartă multiplicate de pictor în jurul eroilor săi. Hasdeu însuși, pe care îl întîlnim pentru întîia oară în calitate de critic plastic, se arătă impacientat de convenționalul figurilor lui Aman, în care nu găsea nici o « expresiune tipică, ba nici măcar expresiune individuală ci simplu numai niște locuri [comune] de expresiune ». Pentru Hasdeu adevăratul pictor era Grigorescu, în stare să creeze « un tip pînă și dintr-o muscă » [4]. Paralela Aman-Grigorescu devenea o temă familiară a criticii, definind în fond momentul de hotărîtoare prefaceri pe care îl trăia arta romînească, pe cale de a-și afirma în chip strălucit originalitatea creatoare înfăptuită în opera tînărului maestru.

Laerțiu stărui asupra pînzelor expuse de Grigorescu la Gebauer, punînd în lumină adevărata pricină a rupturii acestuia cu oficialitatea artistică a vremii, viziunea sa îndrăzneață, care tulbura disciplina academică și crite-

---

[1] Departe de noi intenția de a judeca în același chip întreaga activitate a lui Aman, de care ne vom ocupa și cu alt prilej. Unele dintre operele sale sînt realizări artistice întru totul remarcabile, iar contribuția sa pe tărîm cultural este de primul rang. În studiul de față ne mărginim a confrunta propriile noastre opinii cu judecata contemporanilor pictorului asupra operelor expuse de Aman în anii afirmării lui Grigorescu în mișcarea noastră artistică (1869—1873).

[2] LAERȚIU în *Romînul*, 1872, mai 25—27.

[3] RADU MANTEA, *Espoziţiunea artiștilor în viață*, în *Columna lui Traian*, 1872, iunie 19—26.

[4] [B. P. HASDEU], *Bulletin*, în *Columna lui Traian*, 1872, iunie 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

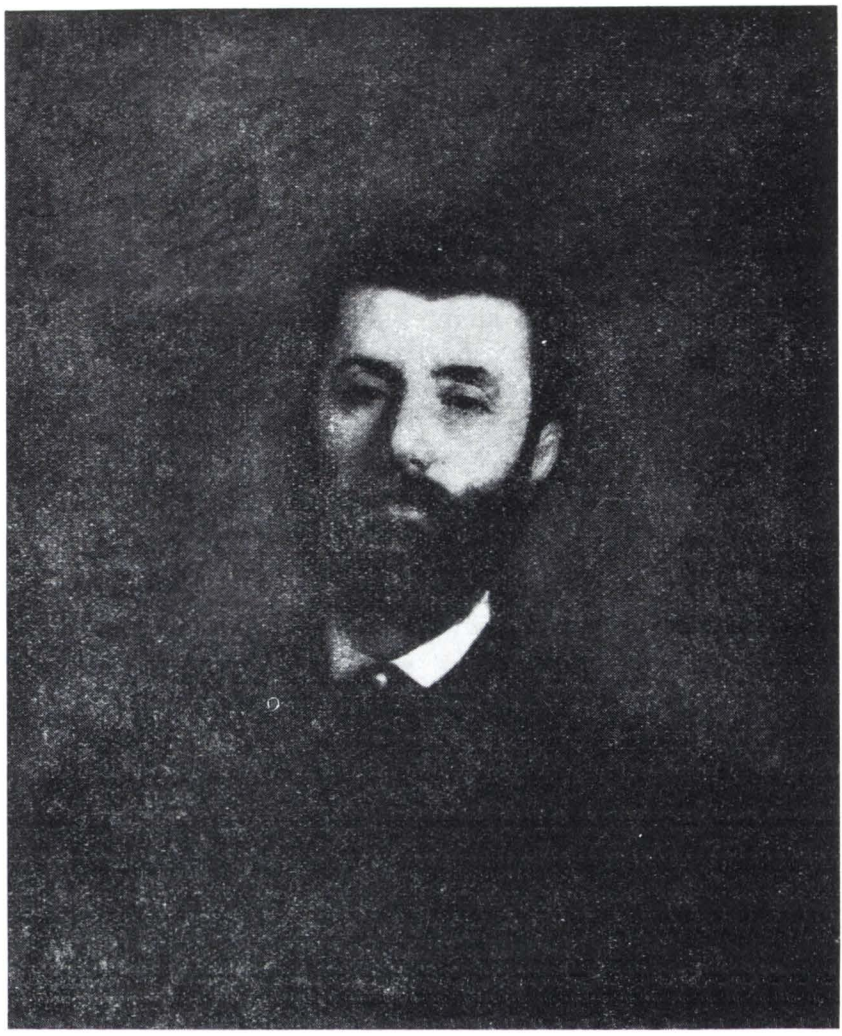


Fig. 26. — Portretul D-rului A. Marcovici. 1870. (Col. Maria Barbu Constantinescu).

riile învechite ale școlii : « Importă puțin a spune al cui elev este Grigorescu. Ce garanție poate fi pentru public atelierul cutăreia sau cutăreia ilustrațiuni, cînd cineva nu-l părăsește decît spre a culma cu rușine numele maestrului inocinte de inepția elevilor? Grigorescu este al lui însuși : are coloritul său propriu precum are individualitatea sa distinctă în toate producțiunile ce le-a dat publicului » [1]. De aici și noutatea motivelor lui Grigorescu, de aici încrederea nestrămutată a artistului, gata să uite « recea realitate care-l împresoară, ura unora și invidia altora » și să caute izbăvirea de propriile suferințe în reprezentarea « fericitei simplicități » a oamenilor din popor.

Cele două tablouri expuse de artist la Gebauer în acea memorabilă împrejurare criticau implicit atmosfera convențională a expoziției oficiale și indicau limpede drumul pe care avea să se dezvolte arta romînească. Iar faptul că Ion Ghica, intelectualul de largă cultură și de vederi înaintate,

---

[1] LAERȚIU, *Expoziția de la Gebauer*, loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

găsi cu cale să cumpere *Ţiganca*[1] lui Grigorescu nu este desigur lipsit de semnificaţie. Ghica se adresă artistului oferindu-i, în anumite condiţii de plată, suma de 10 000 lei, fără îndoială cel mai important onorariu plătit pînă atunci unui pictor romîn pentru o singură operă[2]. După acordarea medaliei din 1870, gestul lui Ion Ghica era o binevenită confirmare, dovedind încredere în valoarea creaţiei autohtone şi în destinul artei lui Grigorescu.

★

Un fapt incontestabil este şi interesul tot mai mare pe care publicul bucureştean îl arăta pentru pictură. Expoziţiile organizate în ultimii ani începuseră a da roade, salutate nu o dată cu entuziasm de presă. Era fără îndoială meritul lui Aman de a fi deschis drumul şi în această direcţie, de a fi dat vieţii artistice un prestigiu necunoscut pînă la el. Şi totuşi, sentimentul nemijlocit al artei, mişcarea vie a gustului, lipseau. Statul cumpăra cîteva tablouri după fiecare expoziţie, cîteva portrete îşi găseau locul prin casele particulare, printre cromolitografiile sentimentale şi înspăimîntătoarele produse ale pitorescului de duzină. Ivirea lui Grigorescu avu darul de a dezvolta în contemporani conştiinţa artistică[3]. Discuţiile iscate în jurul operei sale începeau a fi purtate şi pe plan estetic, concepţiile latente în activitatea pictorilor se explicitau treptat, deslușind poziţia fiecăruia şi justificînd mai mult decît în trecut judecata contradictorie sau greşită adesea, uneori însă părtunzătoare şi nouă, a criticii.

Acţiunea binefăcătoare a şcolii, deşi limitată în atîtea privinţe, continua de altfel. Un număr tot mai mare de tineri deveneau susceptibili de a înţelege limbajul artei, fie şi în formele convenţionale ale tradiţiei academice. Chiar şi lecţiile lui Stăncescu, oricît de naive şi de slab informate, ca şi nenumăratele sale conferinţe rostite la Ateneu, puneau în circulaţie nume de artişti, idei. Printre iubitorii de artă se afirmau tendinţele unui adevărat curent renovator. Pînzele înnegrite din unele case boiereşti începeau a fi privite cu mai multă pietate, dacă nu şi cu deplină înţelegere. Urmînd exemplul mai vechi al lui Scarlat Vîrnav, un tînăr diplomat amator de studii istorice, Constantin Esarcu îşi făcuse o adevărată colecţie de tablouri vechi, împrumutată şi în cele din urmă dăruită statului.

Alţii, mai puţin pricepuţi, se străduiau să adune ceea ce putea oferi şiretenia negustorilor ambulanţi, contrafaceri moderne, plătite cu bani grei. Se simţea nevoia unei orientări mai precise, a unei strîngeri de rînduri în jurul cunoscătorilor. Este ceea ce va încerca «Societatea Amicii Bellelor-Arte». înfiinţată în 1872[4]. Datorată iniţiativei particulare[5], îngăduind deci o libertate

---

[1] Precum se ştie *Ţiganca de la Ghergani* îşi datorează numele unei proprietăţi a lui Ion Ghica, unde tabloul rămase multă vreme, pînă după moartea scriitorului.

[2] Cf. scrisoarea lui Ion Ghica către N. Grigorescu din 4/16 iunie 1872, la G. Oprescu, *Corespondenţa lui Grigorescu*, p. 13. Publicăm in *Anexa* (doc. 10, p. 208) răspunsul pictorului din 6 iunie 1872, rămas inedit pînă astăzi.

[3] Mai tîrziu Delavrancea va recunoaşte meritul lui Grigorescu «d-a fi pasionat întrucîtva pe publicul nostru de pictură». (*Salonul Ateneului*, in *Revista nouă* 2 (1889), p. 64.

[4] Pentru înfiinţarea şi statutele «Societăţii Amicii Bellelor Arte» cf. *Romînul*, 1872, iunie 3; *Trompeta Carpaţilor*, 1872, iunie 4/16; *Le Journal de Bucarest*, 1873, martie 30.

[5] Cf. raportul lui C. I. Stăncescu la deschiderea expoziţiei în 1873: «Şi toate acestea sînt rezultate, domnilor, ale iniţiativei private fără nici o ingerenţă guvernamentală». (*Cat.*, ed. 3, p. XII). Autoritatea «comitetului academic» înceta aici, ceea ce explică libertatea acordată lui Grigorescu de a expune cît şi ce a vrut.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de mişcare incontestabil mai mare, societatea era condusă de un comitet din care făcea parte şi Grigorescu, alături de Th. Aman, G. Tattarescu, C. I. Stăncescu, C. Bolliac. A. Odobescu şi D. Berindei, sub preşedenţia lui Gr. Cantacuzino, personaj util prin relaţiile sale. Cea dintîi şi cea mai însemnată dintre manifestările societăţii fu o expoziţie menită să înfăţişeze tot ce cuprindeau mai de seamă colecţiile particulare de artă din ţară, făcîndu-se,firește, cuvenitul loc producţiei artiştilor în viaţă. Deschisă la 1 ianuarie 1873, în sălile noului hotel Herdan, expoziţia dură o lună şi jumătate, fiind mereu îmbogăţită cu piese noi, ceea ce determină retipărirea catalogului, ajuns în acest scurt interval la a treia ediţie. Ce nu se putea găsi în cele zece săli ! Relicve arheologice, artă populară, opere documentare, pictură romînească şi străină. Nume ilustre ne surprind în paginile catalogului, înşiruite cu un entuziasm robust: Bellini, C. Crivelli, Perugino, Giorgione, Tizian, Tintoretto, Veronese, Salvator Rosa, Domenichino, Cranach, Dürer, Breugel, Van Dyck, Watteau. Una dintre aceste atribuţii, o *Bună Vestire* de Tintoretto, provenind din colecţia lui Esarcu, confirmată de curînd, dovedeşte că vechile noastre colecţii de artă merită un examen mai atent[1].

Dacă pictura romînească a vremii era reprezentată prin lucrări de Aman (12 tablouri printre care şi *Autoportretul* din 1853), Tattarescu (portrete, copii după maeştri italieni, subiecte rustice), Stăncescu (8 lucrări, mai ales desene şi pasteluri), Carol Popp de Szathmari (acuarele), Mihail Ştefănescu (portrete, naturi moarte, un peisaj din Italia), Al. Fotino (două naturi moarte, un portret), Iacovache Constantinescu (o *Vedere de la Flămînda*) şi H. Trenk (numeroase picturi documentare, lucrate din îndemnul lui Al. Odobescu), Grigorescu ocupa singur o pătrime din vasta expoziţie, înfăţişînd vizitatorilor uimiţi nu mai puţin de 148 opere, compensaţie meritată a nedreptăţii suferite cu cîteva luni în urmă, cînd împrejurările ştiute îl împiedicaseră să participe la Salonul artiştilor în viaţă.

Tablouri din Franţa, din anii de răbdătoare studii, dar şi de liberă şi personală creaţie, aduceau mărturia evoluţiei sale şi a primelor sale izbînzi. Erau interpretările după Salvator Rosa, Berghem, Rubens, Prud'hon, Constance Mayer [2], studii de figuri ca *Poetul descurajat* sau *Unirea* [3], peisaje şi portrete pictate în preajma pădurii de la Fontainebleau (*Bătrîna cîrpind, Paznicul de la Chailly, Apusul soarelui la Barbizon, Doi beţivi*) şi multe altele. La acestea se adăugau tablourile pictate în ţară, unele datînd desigur din vremea călătoriilor de la 1864 şi 1867, cele mai multe însă de după întoarcere, pictate deci între 1869 şi 1872. Subiecte rustice, zugrăvite pentru gustul anecdotic al colecţionarilor bucureşteni, ca *O floare între flori*, dar şi dintre cele care aduceau o viziune mai sobră şi mai veridică a satului romînesc (*Războiul de ţesut, Care cu boi, o Întoarcere de la bîlci, o Ţărancă aducînd mîncare la plug*). Cîteva portrete pictate de curînd (*Năsturel-Herescu, Grigore Ghica IV, Ţiganca de la Ghergani, D. Grecescu, Dr. Al. Marcovici, Starețul schitului Peştera*), îndeajuns de numeroase naturi moarte şi, mai ales, peisaje, întregeau seria. Artistul obişnuit să contemple de atîţia ani priveliştea naturii,

---

[1] Cf. G. Oprescu, *o Bună Vestire de Tintoretto în colecţiile Muzeului de artă al R.P.R.*, în *Studii muzeale* 1 (1957), p. 65—68.

[2] *Catalog*, ed. 3, nr. 213 (S. Rosa), 223 (Berghem), 256 şi 292 a (Rubens), 293 a (Prud'hon), 300 a (Constance Mayer). Pentru toate aceste copii cf. R. Niculescu, *Grigorescu între clasicism şi romantism*, în *St. şi cercet. de ist. artei*, cit., p. 140—144.

[3] *Catalog*, ed. cit., nr. 267 şi 236. Cf. şi R. Niculescu *art. cit.* p. 148 şi 150—155.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 29. – Casă la Valea Moşneagului. Către 1872 (Galeria Naţională).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndrăznise pentru întîia oară să aducă în fața publicului un număr mare de peisaje. Era desigur semnul unei încrederi sporite în calitatea producției sale în acest domeniu, căci Grigorescu făcu peisajului un loc întins în acea memorabilă expoziție: peste 40 de pînze, pictate în Franța și în țară[1], privelişti de munte și de șes, cu figuri sau lipsite de prezența omului. O altă caracteristică a pînzelor expuse în 1873 este dezinvoltura cu care pictorul alătură tablourilor terminate și simple schițe, purtătoare ale ideii picturale în forma sa cea mai directă. Contemporanii care judecau uneori atît de aspru factura liberă a unei opere de altminteri îndeajuns de ponderate ca *Țiganca de la Gherghani*[2], erau chemați să treacă deci un nou examen de pătrundere critică. Grigorescu le dezvăluia tainele atelierului său de pictor, care vor rămîne însă impenetrabile încă multă vreme pentru atîția presupuși cunoscători.

După închiderea expoziției din 1873 Grigorescu organiză o loterie pentru vînzarea tablourilor sale[3]. Numeroase opere ale artistului intrară atunci în colecții particulare[4], iar guvernul hotărî să achiziționeze pentru Pinacoteca din București o *Natură moartă cu rațe și sitari* și *Paznicul de la Chailly*, unul dintre cele mai valoroase portrete grigoresciene[5]. Poate din pricina facturii sale mai libere, portretul paznicului fu plătit doar cu o treime din prețul dat pentru natura moartă, evaluată la 1200 lei. Achiziția se făcu direct de către Minister, cu avizul Consiliului permanent al instrucțiunii, ceea ce însemna o încălcare a autorității lui Aman care, pus în fața faptului împlinit, trecu tablourile în inventar dar protestă discret, arătîndu-și regretul de a nu se fi consultat în privința cumpărării comitetul academic, « singurul în drept de a se pronunța »[6].

★

În viața lui Grigorescu se deschidea un capitol nou: maturitatea. Putea privi acum în urmă la drumul străbătut, la suferințele și nedreptățile îndurate, la îndoielile și erorile inerente oricărui început, pe care știuse a le învinge, supunînd împrejurările adesea nefavorabile cu o energie nestăvilită. Mărunte patimi omenești încercaseră să-i îngusteze calea, dar talentul său

---

[1] Dintre acestea din urmă: *Grădină la Valea Moșneagului* (215), *Cîmpulung* (216), *Clăi la Cîmpina* (218), *Peisagiu pe Dîmboviță* (221), *Peisagiu pe Ialomița* (233), *Peleșul, peisagiu la Sinaia* (249), *O poartă la Slobozia* (258), *Valea-Rea, peisagiu la Sinaia* (262), *O casă la Valea Moșneagului* (268), *Schitul Peștera* (278), *Peisagiu la Sinaia* (281 a), *O prispă la Valea Moșneagului* (287 a), *Peisagiu la Valea Moșneagului* (228 a), *Peisagiu la Herestreu* (297 a).

[2] Cf. A. R., *Aruncătură de ochi asupra expoziţiunii*, in *Trompeta Carpaţilor*, 1872, iunie 11 /23.

[3] Licitația avu loc în zilele de 15 și 19 februarie 1873 (*Pressa*, 1873, februarie 14 și 18). Posedînd un catalog al tablourilor vîndute de Grigorescu din expoziție sau în urma licitației, Vlahuță, care nu știa de « Amicii bellelor-arte » crezu că Grigorescu avusese în 1873 o expoziție personală, « prima expoziție » (*op. cit.*, p. 60—61). Pornind de aici Ionel Jianu, afirmă, înșelîndu-se firește, că în 1873 Grigorescu s-ar fi înfățișat publicului în două rînduri, o dată în cadrul expoziției colective și o dată singur, cu nu mai puțin de 300 de pînze (Prefața albumului *Grigorescu*, Buc., [1955], p. 37 și *N. Grigorescu în istoria culturii romînești*, în Ionel Jianu și V. Beneș, *Mărturii despre N. Grigorescu*, Buc., [1957], p. 225).

[4] După Vlahuță (loc. cit.), printre cei care au cumpărat tablouri de Grigorescu din expoziția de la 1873 se numărau V. Alecsandri, P. Alexianu, D-na Alexianu, D. Berindei, N. Catargiu, Dr. N. Kalinderu, I. Kalinderu, M. Kogălniceanu, C. Negri, Al. Odobescu, M. Pherichide, N. Predescu și alții. *O casă la Valea Moșneagului* în dreptul căreia citim numele lui Bernath, trebuie să fie *Coliba* de la Galeria Națională, pe spatele căreia pictorul a însemnat această dedicație: *Amicului meu Bernath, N. Grigorescu 1873* (R. N., *Cat. exp. Gr.*, 1957, nr. 111).

[5] *Anexa*, doc. 6—8, p. 207—208.

[6] *Anexa*, doc. 9, p. 208.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

găsise în suflete un răsunet care se făcea tot mai puternic, și fără sprijin din partea cercurilor artistice oficiale, fără acele însușiri de sociabilitate care netezesc drumul multora, izbutise să înalțe edificiul unei opere care domina de departe întreaga viață artistică a țării. Pînzele sale pătrundeau pretutindeni, era celebru, cîștigase în sfîrșit o independență materială incontestabilă [1], care-i va îngădui să călătorească de acum încolo, în țară și peste hotare, aproape fără întrerupere.

Tinerii artiști începeau a-l privi ca pe adevăratul lor îndrumător. Merită a fi amintit aici acel Iacovache Constantinescu, elev al Școlii de belle-arte, care în expoziția din 1870, se oferea să călăuzească pe vizitatori pe dinaintea pînzelor lui Grigorescu, privit de acesta din urmă cu bunăvoință [2]. Constantinescu participa el însuși la expoziție cu un portret și aștepta «cu cîtă temere... să audă din gura maestrului o vorbă de încurajare». În 1872, un alt elev al școlii, deopotrivă de uitat astăzi, Alexandru Fotino, expunea un peisaj cu titlul grigorescian: *Efect de dimineață* [3]. Sava Henția, laureatul concursului pentru bursa în străinătate, aducea, tot atunci, un subiect rustic: *O nuntă țărănească în Transilvania* [4], iar ceva mai tîrziu, în 1874, era elogiat pentru un chip de italiancă în care se vedea înrîurirea lui Grigorescu [5]. De la Buzău veni să vadă marea expoziție din 1873 un tînăr din care învățămîntul artistic bucureștean nu știuse să facă mai mult decît un profesor de caligrafie și desen, la un seminar. Înaintea pînzelor lui Grigorescu, tînărul avu revelația artei și a nebănuitelor posibilități ascunse în sufletul său. Se întoarse acasă și începu să picteze cu o tenacitate eroică. Era Ion Andreescu.

---

[1] Tablourile vîndute din expoziția de la 1873 îi aduseră artistului suma, foarte importantă atunci, de 17.067 lei (Discursul lui Esarcu la închiderea expoziției, în *Le Journal de Bucarest*, 1873, martie 23).

[2] LAERȚIU, *Espoziția de belle arte a artiștilor în viață*, în *Inf. bucureștene*, 1870, iunie 24.

[3] *Esplicațiunea*, 1872, nr. 18.

[4] *Ibidem*, nr. 25 bis.

[5] Gr. H. GRANDEA, *Espoziția artiștilor din 1874*, în *Albina Pindului*, 1875, aprilie 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A N E X Ă

DOCUMENTE PRIVITOARE LA CUMPĂRAREA TABLOULUI *CORTURI DE ŢIGANI LA APUSUL SOARELUI*[1]

1

11 mai 1870

Domnule ministru,

Subsemnatul are onoare a recomanda onorabilului Minister spre cumpărare tabloul său ce reprezintă o *Haltă de ţigani*.

Am onoare, etc. N. GRIGORESCU

[*Rezoluţie*]: 1870, mai 11. Se va invita Directorul Comitetului Academic de Belle Arte, ca convocînd comisiunea conform regulamentului art. 4, 1, lit. f, care comisiune va fi preşedată de d. Ministru, să decidă asupra calităţilor artistice şi a valorii tabloului în cestiune, iar rezultatul esaminarei d-lor să-l înainteze Ministerului.

C. E.[2]

Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. 130/1870, f. 67.

2

Bucureşti, 11 mai 1870

Domnule Ministru,

Spre răspuns la adresa Domniei Voastre cu n. 3812 am onoare a vă face cunoscut că art. 4 din Regulamentul Şcolii de Belle Arte prevede compunerea comitetului cu membrii săi ce sînt a se pronunţa asupra calităţilor tabloului în cestiune. Rămîne ca d-nul Grigorescu să depună provizoriu tabloul la Pinacotecă ca să poată fi pus în faţa comitetului.

Primiţi, etc.

Directorul Pinacotecii şi Scoalei de Belle Arte,
T. AMAN

[*Rezoluţie*]: 12 mai 1870. Să se invite d. Grigorescu a depune tabloul său la Pinacotecă.

C. E.

Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. 130/1870, f. 69.

3

Prescript Verbal

Astăzi, 16 mai 1870, Comitetul Academic reunit subt prezidenţia d. Ministru al Instrucţiunii Publice şi Cultelor, spre a delibera asupra valorii

---

[1] V. mai sus, p. 174, 177 şi 183. Repr. p. 176. Cf. şi P. IONESCU, *Catalog de tablouri, statue, desemnuri şi aquarele expuse la Pynacotheca din Bucureşti*, Buc. 1888, nr. 27.

[2] C. Esarcu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

artistice și a valoarei materiale a unui tablou reprezentînd *Un efect de soare apune* operă a d. artist pictor N. Grigorescu, a decis în unanimitate cumpărarea acestui tablou cu prețul de 3 000 adică trei mii franci, preț care l-a propus artistul.

TH. AMAN, AL. FLORESCU, G. M.TATTARESCU
C. I. STĂNCESCU

Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. 130/1870, f. 83

DOCUMENTE PRIVITOARE LA CUMPĂRAREA TABLOULUI *POTÎRNICHI ȘI PREPELIȚE*[1]

4

Domnule Ministru,

La expoziția de belle arte a anului trecut, comitetul academic mi-a făcut onoarea a judeca unul din tablourile mele spre a fi cumpărat din fondurile destinate pentru aceasta și l-au recomandat onorabilului minister. Vă rog domnule Ministru să ordonați ca să mi se elibereze mandatul pentru suma hotărîtă de comitet a acelui tablou.

Primiți, vă rog, etc.

N. GRIGORESCU

București, 24 mai 1871

[*Rezoluție*]:
Se va avea în vedere la supl. cuvenit.

Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. 851/1871, f. 56.

5

Domnule Ministru

Unul din tablourile mele ce au figurat în expoziţiunea de belle arte a anului trecut, au fost prețuit de către comitetul academic 2000 lei și recomandat onorabilului minister. Vă rog domnule Ministru să ordonați ca să mi se elibereze mandatul pentru suma sus-zisă.

Binevoiți, etc.

N. GRIGORESCU

București 1871 iulie 2

[*Rezoluție*]:
10 iulie 1871. Deși juriul academic a prețuit acest tablou cu una mie cinci sute (1500) l. n., după cum se constată din prescriptul verbal alăturat la raportul nr. 52 al Direcției Pinacotecii din 6 iulie 1870, totuși ministerul intrînd în tocmeală de cumpărarea lui cu dl. Grigorescu n-a putut obține după toate insistențele alt preț decît cel cerut de suplicant adică două mii (2000) l. n., cu care preț decidem a se cumpăra pe seama Pinacotecii.

CHR. TELL

Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. 851/1871 f. 69.

[1] V. mai sus, p. 155 și 166. Repr. p. 162. Cf. și P. IONESCU, *op. cit.*, nr. 30.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DOCUMENTE PRIVITOARE LA CUMPĂRAREA TABLOURILOR *PAZNICUL DE LA CHAILLY*[1] ŞI *RAŢE ŞI SITARI*[2]

6

București, 22 febr. 1873

Domnilor membri,

Domnul pictor N. Grigorescu esposantul mai multor tablouri la expoziţiunea Societăţii Amicilor Belelor Arte instalată în hotelul Herdan, hotărînd desfacerea tablourilor sale, Ministerul a decis a cumpăra două din acele tablouri pentru Pinacoteca din București, din fondul alocat în budget pentru aceasta, subscrisul are onoare a vă invita domnilor membri să binevoiţi a merge la zisa exposiţiune şi observînd tablourile dlui Grigorescu să avizaţi ce anume tablouri ar merita să se cumpere pentru Pinacotecă.

P. Ministru,
D. Ghidionescu

Cap divis.,
N. Nitzulescu

D-lor membri ai Consiliului permaninte al instrucţiunii.

Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. 2306/1873, f. 10.

7

No. 696 din 22 febr. 1873

Consiliul permanent al instrucţiunii
Aviz

Conformîndu-se consiliul cu prezenta adresă şi visitînd esposiţiunea tablourilor este de opiniune d-a se cumpăra din tablourile rămase necumpărate aceste două: unul reprezentînd *Un soldat veteran* şi altul o *Natură moartă (raţe)*.

Aaron Florian, I. Zalomit, A. Marin

[*Rezoluţie*]:

23 febr. Aprobez opiniunea consiliului pentru cumpărarea acestor două tablouri, dacă dl. Grigorescu, în urma întrebării ce i se va face, va lăsa cel dintîi tablou cu preţul de 400 lei din 600 cît a cerut, şi cel al doilea cu 1200 lei (una mie două sute lei) din 1500 lei.

Chr. Teli.

Arh. St. Buc., Min. Instr., 2306/1873, f. 11v.

---

[1] V. mai sus, p. 173 şi 175. *Paznicul dela Chailly*, a figurat în expoziţia din 1873 sub titlul *Un veteran* (*Catalog*, ed. a 3-a, nr. 274), fiind cunoscut ceva mai tîrziu sub titluri ca *Vînătorul* (P. Ionescu, *op. cit.*, nr. 29) sau *Păzitorul vînatului din pădurea Fontainebleau* (C. I. Stăncescu, *Muzeele noastre de pictură şi sculptură. Operele d-lui Grigorescu în muzeul de pictură din Bucureşti*, în *Revista nouă* 7 (1892), p. 254). Un alt *Păzitor la Chailly*, menţionat de asemenea de catalogul expoziţiei din 1873 (nr. 295 a) trebuie să fie cel aflat mai de mult la Muzeul Toma Stelian, astăzi la Galeria Naţională (cf. R. N. *Cat. exp. Gr.*, 1957, nr. 33).

[2] V. mai sus, p. 175. Aflat pe vremuri la Pinacoteca Statului, (P. Ionescu, *op. cit.*, nr. 31), tabloul a revenit o dată cu Tezaurul în 1956.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

8

1873, febr. 24

Domnule Ministru [1],

Răspunzînd întrebării ce ați binevoit a-mi face prin adresa sub No. 1959 din 23 curinte, mă grăbesc cu onoare a vă declara prin aceasta că consimpt a vă da cele două tablouri: *Soldatul veteran* și *Natura moartă (rațe)* ce au fost expuse de mine și anume cel dintîi cu prețul de 400 lei și cel de al doilea cu 1200.

Binevoiți, vă rog, etc.

N. GRIGORESCU

[*Rezoluție*]:

24 febr. Se vor cumpăra aceste tablouri pentru Pinacoteca din București, unde se vor depune cu regula cuvenită, liberîndu-se banii din § asignat în budget pentru asemenea aquisițiune.

CHR. TELL

Arh. St. Min. Buc., Instr., Dos 2306/1873, f. 13.

9

București, 13 martie 1873

Domnule Ministru!

Am onoare a respunde la adresa Domniei Voastre cu no. 1998, că tablourile *Veteranul* și *Rațile* s-au primit de subtsemnatul și trecut în inventarul Pinacotecei subt N. 107 și 108.

Cred cu toate astea, domnule Ministru, în calitatea mea de director al Pinacotecei a supune la cunoștința domniei voastre că onor. minister nu a cumpărat niciodată tablouri pentru galeria statului decît după consultarea Comitetului Academic de Belle Arte, singurul în drept de a se pronunța.

Primiți, etc.

TH. AMAN

Arh. St. Buc., Min. Instr. Dos. 2306/1873, f. 49.

N. GRIGORESCU CĂTRE ION GHICA [2]

10

Bucarest, 6 Juin 1872

Mon Prince,

Je m'empresse de répondre à votre proposition dont je ne me sens que trop flatté et je l'accepte d'autant plus qu'elle me vient d'un connaisseur très distingué qui m'a toujours honoré de sa bienveillance.

---

[1] Textul de altă mînă, cu semnătura autografă. [2] V. mai sus p. 172.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le tableau je le laisserai encore exposé chez Gebauer pour quelques jours à cause des insistences d'un certain nombre de personnes qui désirent le voir.

En attendant votre retour à Bucarest, agréez, je vous prie, mon Prince, l'assurance des sentiments les plus distingués avec lesquels j'ai l'honneur d'être

Votre dévoué serviteur
N. Grigorescu

Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise

ГРИГОРЕСКУ И ЕГО ПЕРВЫЕ КРИТИКИ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Настоящее исследование охватывает решающий момент развития румынского искусства — встречу художника с румынской публикой, в период от возвращения его на родину до большой выставки 1873 г. Некоторые вопросы первенствующего значения для понимания творчества Григореску послужили темой ожесточенных споров, отразившихся в художественной критике того времени. Обсуждались темы художника, почерпнутые в современной ему жизни и в природе, а также свобода и непринужденность фактуры его картин; таким образом вопрос о мастерстве живописца вызвал дискуссию, продолжавшуюся до конца века.

Тогда уже сторонники академического стиля обвиняли Григореску — несомненно лучшего рисовальщика румынской школы — в том, что он, якобы, не умел рисовать и не писал ательерных картин. Заслуга некоторых публицистов — К. И. Стэнческу, В. А. Урекия, Чезара Боллиака, — к которым вначале примыкал и художник Теодор Аман, заключается в том, что они выступили в защиту молодого художника в полемике, еще более обострившейся в связи с участием Григореску в состоявшейся в 1870 г. Выставке современных художников.

Автор разбирает главнейшие отчеты об этой выставке, написанные А. Лэзэреску (Лаэрцием), Анж Пекмежа, Савой Шоймеску и Яковом Негруцци; в то же время он определяет и анализирует большую часть картин, выставленных Григореску в указанном году.

После выставки 1870 г., принесшей Григореску первую медаль, конфликт между художником и представителями оффициального вкуса еще более обостряется. На выставке 1872 г. академический комитет, в составе Теодора Амана, К. И. Стэнческу и Г. Тэттэреску, уделяет полотнам Григореску недостаточное и плохо освещенное место; художник отказывается выставлять и, в знак протеста, помещает в витрине магазина Алексея Гебауера две картины: « Цыганка из Гергани » (ее купил тогда Ион Гика) и « Возвращение с сенокоса ».

На выставке 1873 г., организованной « Обществом друзей изящных искусств », Григореску выставил приблизительно 148 картин, уделив большое место пейзажу и свободному эскизу.

Творчество великого художника все больше покоряет умы современников и оказывает благотворное влияние на молодое поколение художников, утверждая самобытность румынской школы в живописи эпохи.

GRIGORESCO ET SES PREMIERS CRITIQUES

RÉSUMÉ

L'auteur étudie un moment décisif pour l'art roumain. Il s'agit de la prise de contact de Nicolae Grigoresco avec le public du pays, à partir de son retour en 1869 et jusqu'à la grande exposition de 1873. Certains problèmes essentiels pour la compré-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

hension de l'œuvre de Grigoresco ont fait, dès le début, l'objet de discussions animées qui ont été enregistrées par la presse artistique de l'époque. On discutait les motifs du peintre, tirés de la vie contemporaine et de la nature, ainsi que sa facture libre et spontanée. La controverse autour du fini pictural devait durer jusqu'à la fin du siècle. Dès les débuts du peintre, les adeptes du goût académique ont accusé Grigoresco, qui est incontestablement le plus grand dessinateur roumain, de ne pas savoir dessiner et de ne pas faire de la peinture d'atelier. Quelques écrivains, C. I. Stăncesco, V. A. Urechia, César Bolliac, auxquels se joignait le peintre Théodore Aman, ont le mérite d'avoir pris attitude en faveur du jeune artiste dans cette polémique, devenue plus vive encore à l'occasion de la participation de Grigoresco à l'Exposition des artistes vivants en 1870.

L'auteur analyse les articles publiés sur cette exposition, surtout par Al. Lăzăresco (Laerţiu), Ange Pechméja, Sava Şoimesco et Jacob Negruzzi et identifie en même temps la plus grande partie des œuvres exposées par Grigoresco en 1870.

Après cette exposition, qui valut à Grigoresco la première médaille, le conflit entre l'artiste et les représentants du goût officiel s'aggrava. A l'exposition de 1872, le comité, académique, composé de Théodore Aman, C. I. Stăncesco et G. Tattaresco, attribua aux toiles de Grigoresco une place insuffisante et mal éclairée. L'artiste retira de l'exposition ses toiles, se contentant de présenter en signe de protestation, deux œuvres, exposées chez Alexis Gebauer: *La Bohémienne de Ghergani*, achetée par Ion Ghica, et *Le retour des faucheurs*.

Une autre exposition, organisée par la « Société des amis des beaux-arts », eut lieu en 1873. Grigoresco y participa avec 148 œuvres, parmi lesquelles il réserva une place importante aux paysages et aux esquisses d'une facture libre.

L'œuvre du grand peintre s'imposait de plus en plus au goût de ses contemporains. Il exerça une influence bienfaisante sur la jeune génération d'artistes, et affirma l'originalité de l'école roumaine dans la peinture de l'époque.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNELE PROBLEME DE ORIENTARE ÎN ISTORIOGRAFIA TEATRALĂ CONTEMPORANĂ

de SIMION ALTERESCU

Istoricii de teatru din ţara noastră continuă, în condiţiile actuale, o activitate începută cu mai bine de un secol în urmă, o dată cu închegarea teatrului romînesc profesional. Costache Caragiale cu *Teatrul Naţional în Ţara Romînească* şi N. Filimon cu al său capitol al XX-lea din *Ciocoii vechi şi noi* — « Teatru în Ţara Romînească » — au fost primii oameni de teatru romîni care au făcut — chiar dacă ad-hoc — o istorie de teatru militantă, convinşi de înrîurirea pe care aceasta o poate avea asupra dezvoltării însăşi a teatrului naţional. Precursori în istoria teatrului, C. Caragiale şi N. Filimon au fost urmaţi mai tîrziu, şi la dimensiuni mult mai cuprinzătoare, de T. T. Burada [1] şi D. C. Ollănescu [2], autori ai unor lucrări care, din punct de vedere informativ, aduc cea mai valoroasă contribuţie din istoriografia teatrală veche. Numele celor care au încercat să aducă contribuţii la realizarea unei istorii a teatrului romînesc nu sînt puţine şi nu pot fi omise, dar nici caracterul acestor lucrări nu poate fi trecut sub tăcere.

Încercările de istoriografie teatrală romînească din trecut au aproape în unanimitate un obiectiv limitat. T. T. Burada şi Emil Manoliu [3] se ocupă numai de teatrul moldovean, Maria Mihălcescu [4] sau Horia Rădulescu [5], numai de unele aspecte ale teatrului din Ţara Romînească, majoritatea autorilor nu analizează dezvoltarea fenomenului teatral de la origini şi pînă azi, cei mai mulţi au criterii foarte vagi de periodizare a fenomenului cultural

---

[1] T. T. Burada, autor al lucrărilor *Istoria teatrului în Moldova — Iaşi* 1915 - 1922; *Cercetări asupra şcoalei Filarmonice din Bucureşti 1833—1837*; in *Convorbiri literare*, Bucureşti, XXIV, (1890), nr. 1 şi 2; *Cercetări despre începutul teatrului romînesc în Transilvania* in *Arhiva*, Iaşi, 1905, nr. 7—8 şi in *Familia*, Oradea Mare, XLI, 1905; *Cercetări despre istoria vechiului conservator din Iaşi*, in *Familia*, 25, (1889), nr. 2, etc.

[2] D. C. Ollănescu, autor al lucrărilor *Teatrul la romîni*, Bucureşti, 1897—1898 (*Analele Academiei Romîne*, seria a II-a, t. XVIII şi XX); *Pagini de istoria Teatrului Romîn* in *Literatura şi arta romînă*. I, 1897, nr. 9; *Societatea Filarmonică 1833—1837*, in *Literatura şi arta romînă*, 3, (1898), nr. 1, 2 şi 3; *C. A. Rosetti critic şi director de teatru*, in *Literatura şi arta romînă*, Bucureşti, 3, (1899), nr. 6 şi 7.

[3] Emil Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc. Din primele începuturi şi pînă în anul* 1924, Iaşi, 1925.

[4] Maria Mihălcescu, *Istoria teatrului muntean de la 1800 la 1859*.

[5] Horia Rădulescu, *Contribuţiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, f.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatral — ca de pildă Burada care prezintă istoria teatrului moldovean pe stagiuni. Lucrările de istoriografie teatrală din trecut au aproape în exclusivitate un caracter informativ (M. Belador [1], I. Livescu [2] etc.), atunci cînd nu cuprind sensuri false, interpretări tendenţioase care denaturează profilul istoric al evoluţiei teatrului, cum se întîmplă în lucrările lui I. Massoff [3], Ion Anestin [4] sau Haig Acterian [5].

În special în lucrările acestora din urmă se resimt influenţele şcolii istorice burgheze [6]. Aşa se explică de ce lucrările lor sînt mai mult nişte îngrămădiri eteroclite de figuri şi opere, de actori şi teatre, cărora nu li se stabileşte valoarea istorică. Lipsa de principii şi de metodică determină lipsa de interpretare a fenomenelor teatrale, iar sensurile false date de către istoricii teatrali burghezi, ca şi înlocuirea faptelor istorice importante cu anecdotica de culise, au dus nu de puţine ori la negarea sau minimalizarea adevăratelor valori ale teatrului nostru.

Majoritatea acestor lucrări — şi în special cele scrise în perioada dintre cele două războaie mondiale — îşi dovedesc lipsa de bază ştiinţifică, prin faptul că ignorează total arta teatrală populară, marele filon artistic al dramei populare, prin faptul că încearcă să nege însăşi originalitatea teatrului romînesc, explicînd formarea teatrului profesional prin importul de cultură apuseană.

În general, se poate spune că multe din încercările mai vechi de istoriografie a teatrului romînesc nu au o bază istorică autentică, sînt influenţate de concepţia idealistă asupra istoriei, şi nu prezintă istoria teatrului în desfăşurarea ei organică de la inferior la superior — din cele mai vechi timpuri, în lupta dintre curente, dintre realism şi antirealism.

Istoriografia noastră teatrală tinde, însă, astăzi să se constituie ca o ştiinţă pe baza căreia să se poată trece de la aglomerarea haotică şi eteroclită de opere şi personalităţi, la o imagine limpede a desfăşurării organice a evo-

---

[1] MIHAIL BELADOR, *Istoria teatrului romîn*, Craiova.

[2] IOAN I. LIVESCU, *Evoluţia teatrului romînesc în ultimii 30 de ani*, Bucureşti, 1937.

[3] IOAN MASSOFF, *Istoria Teatrului Naţional din Bucureşti 1877—1937*.

[4] IOAN ANESTIN, *Schiţă pentru istoria teatrului romînesc*, 1939.

[5] HAIG ACTERIAN, *După un veac de teatru romînesc*

[6] Aceste lucrări date ca exemple sînt reprezentative pentru acele încercări de istoriografie teatrală, care au acreditat ideea că teatrul nostru este un reflex al culturii străine, care au ignorat patrimoniul cultural teatral creat de popor, care au prezentat teatrul ca o activitate de elită. Aceste lucrări au urmat şi au servit şcolii istorice burgheze.

Numai astfel se explică faptul că *Istoria Teatrului Naţional* a lui Ioan Massoff, optînd pentru anecdotică, discreditează actori ca Petre Liciu, informîndu-ne asupra unor amănunte nesemnificative din viaţa acestuia (p. 93); precizează că Nottara a fost o apariţie unică în teatrul nostru, pentru că « pe scenă şi în viaţă el a fost ceea ce se numeşte un « monsieur », un « boier » » (p. 108); ignorează lupta ce au dus-o artiştii Teatrului Naţional, pentru a găsi răsunet într-un public cît mai larg.

Trebuie să respingem « concepţia » şi «metoda» istorică a acestui autor care susţine, atunci cînd teoretizează, că: « teatru naţional s-a dezvoltat sub influenţa teatrului francez » ca « de altfel întreaga noastră dezvoltare de stat independent », căci mai ales teatrul « nu putea scăpa înriuririi unei culturi căreia a noastră îi e tributară » (p. 98).

Aceeaşi idee apare de altfel şi în lucrarea lui Ion Anestin. Acesta, dispreţuind mica istorie de culise, cade în schimb în alte păcate. El ignorează începuturile originale şi interpretează apariţia şi dezvoltarea teatrului romînesc ca un reflex al străinătăţii.

Chiar dacă Anestin are un punct de vedere critic faţă de politica statului burghezo-moşieresc în ceea ce priveşte atitudinea acestuia faţă de teatru, nu se poate ignora faptul că Anestin explică apariţia tîrzie a teatrului romînesc prin existenţa unor « vecini hrăpăreţi », făcîndu-se ecoul manifestărilor şovine-naţionaliste.

Dacă la I. Anestin se îmbină atitudinile critice cu cele şovine şi cosmopolite, la Haig Acterian vom întîlni formele cele mai acute şi ofensive ale istoriei teatrale burgheze, căci în lucrările sale se face apologia « etnicismului » şi a « rasismului ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luţiei teatrului romînesc. Pentru istoriografii de azi se impune deci obligaţia cunoaşterii istoriei teatrului romînesc de la origini, pe baza istoriei societăţii romîneşti şi a legilor ei de dezvoltare istorică.

Aceasta presupune, în primul rînd, o imensă muncă de documentare, căci numai pe baza faptelor dovedite în mod concret se poate alcătui o istorie de teatru reală. Dar, documentarea nu poate constitui un scop în sine. De aceea sarcina principală a istoricilor de teatru de azi este folosirea imensului material documentar pentru elaborarea unor lucrări care să nu repete greşelile istoriografiei teatrale din trecut, să restabilească, pe bază de documente şi nu de interpretări forţate, adevărul într-o serie întreagă de probleme, dar mai ales în ceea ce priveşte problema originii şi originalităţii teatrului romînesc, a începuturilor şi specificului naţional al teatrului romînesc.

Lucrările actuale de istoria teatrului romînesc izvorăsc din credinţa că trecutul culturii noastre teatrale nu trebuie nici modificat, nici « aranjat », pentru a-i dovedi valoarea şi caracterul progresist democratic, ci numai studiat şi *interpretat* — prin documentele cele mai importante şi nu de puţine ori ignorate de istoriografia veche — în spiritul ştiinţei istorice care se bazează pe învăţătura marxist-leninistă despre artă şi societate.

Munca ştiinţifică îndrumată de partid, însuşirea principiilor fundamentale ale esteticii marxist-leniniste, tind să facă din istoria artelor o ştiinţă care, cercetînd esenţa şi dezvoltarea artei — cu tot caracterul complex al fenomenului artistic —, devine capabilă să descopere legile evoluţiei artei.

A face istorie de artă este sinonim cu a face analiza în mod ştiinţific a originii, apariţiei şi dezvoltării unei opere sau şcoli artistice; a urmări lupta dintre materialism şi idealism în decursul dezvoltării artei, a sezisa esenţa şi particularităţile fiecărui fenomen artistic. Astfel, studiul istoriei teatrului romînesc tinde să se afirme tot mai mult ca o formă de cunoaştere a realităţii romîneşti prin mijlocirea culturii teatrale populare, a operelor şi a creaţiilor artiştilor existente de-a lungul veacurilor.

★

Dacă plecăm de la premisa necesităţii cunoaşterii istoriei teatrului romînesc *de la origini*, pe baza istoriei societăţii romîneşti şi a legilor ei de dezvoltare istorică, este limpede că cercetătorului i se va pune în faţă, ca o primă problemă de rezolvat, în legătură cu studierea izvoarelor spectacologice şi dramatice, delimitarea sau mai bine-zis precizarea noţiunii de spectacol. Căci este de la sine înţeles că, dacă obiectivele studierii istoriei teatrului vizează izvoarele spectacologice şi dramatice, cercetătorul nu se va opri numai asupra acelor manifestări spectacologice din antichitate şi feudalism care corespund conceptului de spectacol, ci va extinde studiul şi asupra manifestărilor care nu sînt încă spectacole constituite, dar care explică şi care au servit drept bază apariţiei culturii teatrale efective [1].

[1] Pregătirea primului volum al *Tratatului de istoria teatrului în Romînia* a necesitat extinderea cercetărilor în domeniul elementelor preteatrale din civilizaţiile străvechi, în domeniul teatrului antic, al influenţei elenistice şi romane pe teritoriul ţării noastre, în domeniul spectacolelor şi ceremoniilor de curte din epoca feudală, ca şi al teatrului popular.

Studierea fenomenului spectacologic-teatral în civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene a oferit — aşa cum arată tematica primului volum al tratatului — posibilitatea unor « consideraţii asupra originii spectacolului, asupra caracterului de perpetuitate şi continuitate istorică a elementului spectacular generat de manifestări spectacologice, ca şi asupra apariţiei şi evoluţiei fenomenului spectacologic rudimentar, din cele mai vechi timpuri ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Problema cercetării izvoarelor spectacologice și dramatice a constituit nu mai departe decît în ultimii doi ani subiectul de discuție al teatrologilor din lumea întreagă. La Congresul istoricilor de teatru de la Veneția, din vara anului 1957, această problemă a dus la discutarea însăși a modalităților constituirii istoriei teatrului.

Unii istorici de teatru au susținut teza că cercetarea de istoria teatrului se poate face numai pe baza textelor sau pe critica documentelor scrise. Ei s-au oprit la necesitatea înregistrării fidele a faptelor și au neglijat problema instrumentului metodologic, ca și necesitatea completării prin conexare și analiză critică a observațiilor faptice. În acest chip, nu numai că se excludea din istoria teatrului studierea manifestărilor teatrale folclorice (Bellonci — istoric italian — susținea de altfel că « teatrul începe acolo unde există un autor, or, folclorul fiind o creație colectivă, e un non sens »), dar se nega existența însăși a unei științe teatrale, care are un obiect precis de studiu și totodată metode specifice de cercetare.

Pe baza documentelor arheologice și a informațiilor literar-istorice antice se pot studia azi manifestările cu caracter spectacologic din protoistoria geto-dacilor (ceremonii, procesiuni și cortegii, cultul zeului Zalmoxis, spectacolul jertfei umane aruncate în suliți, incantația magică), se poate dovedi perpetuarea artei magice.

Cercetările făcute în ultima vreme permit prezentarea aparte a fenomenului spectacologic în cetățile grecești de pe malul Mării Negre, întemeiate în preajma secolului al VI-lea î.e.n., ca și prezentarea manifestărilor spectacologice aduse de romani pe teritoriul țării noastre. Această parte a tratatului în special, ca și cea dedicată dramei populare și elementelor teatrale în epoca feudală, au ridicat problema, extrem de importantă pentru un istoric de teatru, *a esenței și a limitelor reconstrucției istorice a fenomenului teatral.*

Nu este vorba numai de mijloacele folosite pentru reconstrucția istorică a unui fenomen teatral, ci se pune însăși problema sferei de cuprindere a cercetărilor, a definirii manifestărilor cu caracter spectacular care constituie obiectul studiului istoricului de teatru. Aceasta a determinat discuții, care au căutat să definească noțiunile de teatru și de spectacol. Respingînd teza acelor istorici care susțin că teatrul începe acolo unde există dialogul unui autor, noi am optat pentru includerea în istoria teatrului și a acelor manifestări cu caracter spectacular care corespund noțiunii de spectacol, în sensul unei reprezentări — de divertisment sau nu — care se petrece în prezența unor spectatori. De aceea, tratatul încearcă să cuprindă manifestările specifice care explică și au servit drept bază apariției culturii teatrale efective pe teritoriul țării noastre. Cu atît mai mult, cu cît în acest fel considerațiile de sinteză asupra fenomenului spectacologic în civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene se pot face prin intermediul elementelor spectacologice persistente în manifestările spectaculare și în drama populară a timpurilor moderne.

Studierea elementelor spectacologice și a manifestărilor preteatrale din vechime este importantă pentru studierea teatrului popular pe teritoriul țării noastre.

Cercetările făcute în ultimii ani urmăresc manifestările de dramă populară pe teritoriul țării, căutînd să surprindă în primul rînd manifestările teatrului folcloric, manifestări care supraviețuiesc ca o imagine a unor străvechi ceremonialuri puternic incorporate în viața societății. Faptul că folclorul teatral este o creație colectivă, ne-a determinat să dăm importanță acestei părți a istoriei teatrului, căci tocmai fiind produsul unei colectivități, ea oferă posibilitatea unor concluzii asupra genezei teatrului și asupra modalităților sale de dezvoltare ulterioară.

Izvorul folcloric este extrem de important în reconstrucția istorică a fenomenului teatral, căci el prilejuiește cunoașterea și interpretarea directă a manifestărilor dramatice foarte vechi. Aceasta însă cu condiția ca studierea elementelor de dramă populară să se facă din punct de vedere teatral, disjungînd elementele dramatice de cele coreice sau muzicale și mai ales ținînd seama de funcția socială a manifestărilor respective.

De aceea, prezentarea complexului fenomen al dramei populare în tratat pornește de la prima îmbinare spectacologică, pe care o găsim în ceremoniile și ritualurile magice sub forme persistente și azi: *Hora (korowod sau kolo)*, jocul *(игра)*, și se oprește asupra tuturor manifestărilor populare teatrale: festive și nefestive, semiliturgice, religioase și laice, de la *jocuri* și pînă la *Jieni*, *Mocănași* și *Păpușari*, forme ale dramei populare romînești, născute în procesul de laicizare a dramei populare religioase și conținînd tema eliberării de sub jugul iobăgiei feudale.

Studiind celălalt aspect specific istoriei teatrului în epoca feudală — teatrul de curte —, tratatul tinde să împlinească o epocă de istorie teatrală, cea feudală, care a fost considerată în general, de către

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dr. Stadler (Elveţia) s-a situat însă pe o poziţie diametral opusă, cerînd ca « noţiunea de teatral să fie luată într-o accepţie mai largă. Trebuie — spunea el — să se vorbească despre teatru, oriunde nişte oameni joacă roluri şi apar în faţa unui public, aşa cum se întîmplă atît în spectacolele religioase din evul mediu, ca şi în datinile populare » [1]. Făcînd din aceasta principiul fundamental al oricărei cercetări de istoria teatrului, Dr. Stadler trăgea concluzia că « dacă vom restrînge noţiunea de teatru la teatrul de artă cu actorii săi profesionişti, nu vom ajunge niciodată să înţelegem originile teatrului; sectoare vaste ale evoluţiei sale ar scăpa, în acest caz, privirii noastre; chiar şi unele fenomene ale domeniului teatrului contemporan ar putea fi înţelese anevoie, în anumite privinţe » [2]. Ideile d-rului Stadler dovedesc că el face o relaţie directă între arta teatrală şi viaţa socială.

Lucrări de istoria teatrului publicate însă, în ultima vreme, în Occident demonstrează că unii istorici sînt legaţi de estetica idealistă şi concep arta ca o problemă de formă, ignorînd realitatea obiectivă concret-istorică a creaţiei artistice. Desigur că în aceste condiţii, pentru istoricii pomeniţi, istoria teatrului nu poate fi considerată ca fiind o ştiinţă constituită, chiar atunci cînd ei aplică în munca lor unele raţionamente estetice juste în raport cu fenomenul teatral. Greşeala fundamentală a acestor istorici este provocată de faptul că ei nu concep arta (teatrul) în strînsă legătură cu viaţa socială. Acest lucru se poate vedea, de pildă, dintr-o lucrare recentă de istorie a dramaturgiei universale a lui J. T. Shipley [3]. Lucrarea istoricului american se face ecoul concepţiilor idealiste actuale asupra artei, considerînd-o ca fiind o *structură, o combinaţie a formelor* sau ca « *o activitate creatoare* » fără scop ideologic.

Făcînd prezentarea istorică a celor mai de seamă opere dramatice din literatura universală, autorul american adoptă ca instrument de selecţie următorul criteriu: « o piesă trebuie să distreze şi să exalte spectatorul » [4].

După Shipley, « elementul principal şi determinant în arta teatrală nu este katarsisul (sentimentul purificării — n.n.), ci sentimentul exaltării » şi aceasta îl face să adopte *teoria exaltării* ca un criteriu de apreciere valorică.

---

istoriografia noastră veche, ca fiind o epocă de gol teatral.

Dacă feudalismul este epoca prin excelenţă a formelor populare de teatru, neputîndu-se consemna la noi existenţa unui teatru cult, original, de ficţiune în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, nu este mai puţin adevărat că există în această perioadă manifestări spectacologice întreţinute de către curte, care merg de la spectacole de divertisment (soitarii, măscăricii, luptele atletice, teatrul de păpuşi turcesc sau saltimbancii, mimii, dresorii, singurii profesionişti ai teatrului din evul mediu la noi) şi pînă la ceremoniile protocolare, laice sau religioase oferite populaţiei şi în care protagoniştii sînt vîrfurile boierimii. Caracterul de teatru al acestor manifestări « îl conferă în primul rînd stabilirea unei comuniuni între o colectivitate formînd publicul şi un spectacol viu, oferit de unul sau mai mulţi protagonişti care se produc în faţa şi în prezenţa spectatorilor ». (Tematica *Tratatului de istoria teatrului în Romînia*, vol. I).

Teatrul de reprezentaţie în Ţara Romînească va lua naştere însă cel mult din farsele soitarilor, considerate ca străbunele comediilor satirice, dar nu din formele de spectacol de curte. Primele spectacole de teatru şi mai ales cele în limba romînă se află în directă legătură cu avîntul general cultural de la începutul secolului al XIX-lea, o dată cu dezvoltarea învăţămîntului în limba naţională, cu cristalizarea limbii naţionale literare.

[1] MARGRET DIETRICH, *Maske und Kothurn*, Viena, 1957, nr. 4.

[2] *Ibidem*.

[3] JOSEPH T. SHIPLEY, *Guide to Great Plays*, Washington, *Public Affairs Press*.

[4] După I. BEREZNIŢKI, *Dramaturgia universală judecată de Joseph T. Shipley*, în *Teatr*, 1957, nr. 9 şi *Probleme de teatru şi cinematografie*, 1958, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Este ușor să ne explicăm acest lucru, dacă ținem seama de profesiunea de credință a autorului, care mărturisește că « oricum am privi — prin prisma rolului educativ sau al celui propagandistic — *necesitatea veridicității evenimentelor din piesă este neesențială pentru artă* »[1] *(sublinierea noastră)*. Shipley nu face altceva, decît ce fac ceilalți esteticieni burghezi contemporani, care, pentru a nega realismul, caută « contradicțiile de neîmpăcat » dintre verosimil și adevărat. De aceea Shipley, considerînd adevărul *(truth)* și realitatea *(reality)* ca neesențiale pentru o dramă (consideră chiar că drama apuseană contemporană se eliberează de aceste trăsături « neesențiale »), ignorează conținutul de idei, conflictele sociale și semnificația umană a personajelor, adică « ignoră elementul principal în realism și anume reflectarea esenței realității, exprimarea ideilor înaintate »[2].

Shipley procedează în fond la o extirpare a sensului social, făcînd din Shakespeare « un autor de comedii inofensive și tragedii ireale »[3], minimalizînd — după procedeul clasic — tematica și tipicitatea personajelor lui Gogol sau denaturînd pur și simplu opere și personaje.

Poziția lui Shipley este o poziție ofensivă, care contrazice și ține să înlăture din istoria teatrală pînă și bunul simț care mai putea fi întîlnit recent în lucrări ca *Origine et évolution de la dramaturgie néoclassique*[4], în care autorul cerea dominarea faptului istoric de către interpretarea estetică pentru a avea perspectivă istorică; sau mai de mult în lucrările lui Max Fuchs[5] care, studiind teatrul antic, susținea că « pe măsură ce istoria, arheologia, critica textelor, studiul comparativ al religiilor și miturilor ne fac să cunoaștem mai bine gîndirea antică, putem să situăm mai bine clasicii noștri în raport cu anticii » (« L'image plus exacte des ancetres fera mieux valoir celle de leurs descendents »)[6].

Estetica idealistă contemporană a pornit însă ofensiva și împotriva acestei modalități istorice, care, chiar dacă departe de a fi materialistă, consideră totuși arta și știința teatrală ca « o formă vie și frumoasă a gîndirii umane, demnă de a fi onorată și servită cu devotament »[7].

*

Sesiunea teatrologilor sovietici, care a avut loc la Moscova în aprilie 1958, cu participarea reprezentanților istoricilor de teatru din țările de democrație populară, a avut în primul rînd marele merit că a discutat și a precizat condițiile istorice și teoretice ale constituirii istoriei teatrale ca știință.

A reieșit clar că procesul de constituire a unei științe teatrale începe o dată cu adoptarea materialismului istoric ca o bază imuabilă a teatrologiei. Teatrologia sovietică, încă din primii ani ai existenței sale, a dus lupta împotriva obiectivismului burghez, împotriva dogmatismului, a sociologismului vulgar, a atitudinii nihiliste față de moștenirea clasică și împotriva manifestărilor formalismului și estetismului. Referatul asupra dezvoltării științei teatrale sovietice a arătat de altfel că înseși începuturile științei teatrale

---

[1] *Loc. cit.*

[2] Skaterscikov, *Revizionismul, groparul realismului*, în *Contemporanul* din 20 iunie 1958.

[3] După art. citat al lui I. Berezniţki.

[4] Georges Vedier, *Origine et évolution de la dramaturgie néoclassique*, Paris, P.U.F., 1955.

[5] Max Fuchs, *Antiquité grecque et latine (Précis de littérature théâtrale)*. Les presses d'Ile de France.

[6] *Ibidem*, p. II.

[7] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sovietice se caracterizează prin atitudinea potrivnică sociologismului vulgar și empirismului, cît și influenței teatrului proletcultist asupra criticilor și istoricilor de teatru. Și în discuții, și în concluziile sesiunii, au fost combătute tendințele formale ale vechilor istorici, ca și tendințele de a scrie istoria teatrului pe baza exclusivă a istoriei sociale.

În ceea ce privește justa orientare a lucrărilor de istoria teatrului, sesiunea a recomandat adoptarea unui *istorism autentic*, în sensul adoptării principiilor metodologice ale istoriei generale și în istoria teatrului.

Principiul istorismului presupune în fond cercetarea legăturilor artei teatrale profesionale actuale cu treptele de dezvoltare anterioare ale culturii teatrale respective și a legăturilor reciproce cu culturile teatrale ale altor națiuni.

Plecînd de la același principiu al istorismului autentic, teatrologii sovietici au susținut necesitatea studierii moștenirii clasice, a relației dintre tradiție și inovație, pe baza unui material istoric concret, pe baza respectării faptului istoric. Referatul dedicat acestei probleme a combătut tendința unor istorici vulgarizatori de a adapta faptele istorice la construcții premeditate, ca și explicarea exclusiv economico-socială a istoriei teatrului, dar în același timp a precizat că o enunțare cu adevărat obiectivă a istoriei teatrului este de neconceput fără arătarea contradicțiilor din procesul de dezvoltare a artei teatrale și este imposibilă fără arătarea luptei reale dintre tendințele progresiste și cele reacționare.

Apărînd principiul istorismului, prof. Goian argumenta nu numai în sprijinul respectării faptului istoric și al interpretării acestuia în lumina contradicțiilor din procesul de dezvoltare a teatrului, ci solicita studierea etapei actuale a teatrului în funcție de dezvoltarea etapelor precedente. El arăta, de pildă, că studierea măștilor care provin din perioada totemurilor sau a teatrului de mistere nu poate constitui un scop în sine pentru istoria teatrului, dar că aceste manifestări trebuie studiate, ele fiind necesare pentru înțelegerea etapelor ulterioare, pentru elucidarea legăturilor care există între teatrul de mistere și evoluția ulterioară a teatrului.

O concluzie importantă și demnă de însușit de către orice istoric al unui teatru național este aceea precizată de către prof. Goian că: studierea elementelor teatrale preprofesionale și a continuității acestora — din cele mai vechi timpuri — are o importanță covîrșitoare pentru studierea perpetuării formelor naționale de teatru.

Teatrologul Vsevolod Gherngross a fost unul dintre cei mai insistenți susținători ai extinderii studiului istoriei teatrului asupra începuturilor teatrale, a formelor originale folclorice anterioare teatrului cult. Vsevolod Gherngross considera ca « *începuturi* » istoria acelor manifestări teatrale, care au avut loc înainte de existența teatrelor construite. Dat fiind caracterul special al acestor manifestări, istoricul sovietic cerea — pe bună dreptate — adoptarea unor criterii speciale pentru studierea perioadelor anterioare teatrului cult, pentru stabilirea în fond a tradițiilor perioadei folclorice, care pot fi găsite în istoriile teatrelor naționale culte.

O idee, care a apărut ca o consecință a aceloraşi vederi cuprinzătoare în interpretarea aplicării principiului istorismului în istoria teatrului, a fost aceea a necesității plasării istoriei unui teatru național în cadrul universal al istoriei teatrului. Aceasta va contribui, dincolo de înțelegerea mai justă a raporturilor dialectice dintre bază și suprastructură, la înțelegerea și prezen-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tarea fenomenului teatral în tendinţa sa generală, legat de mişcarea ideilor celor mai înaintate din estetica teatrală. Aceasta nu poate duce însă la neglijarea specificităţii teatrale şi mai ales a specificului naţional în teatrul respectiv.

Problema specificului naţional în teatru nu este însă numai o problemă de formă, cum sînt tentaţi s-o considere acei istorici, care cred că forma naţională se reduce la costum, cîntec, limbaj etc. Problema specificului naţional este şi o problemă de conţinut. Specificul naţional al teatrului romînesc contemporan nu se poate determina prin atributele sale exterioare, formale, ci în primul rînd prin stabilirea sensului, a esenţei specificului naţional al teatrului nostru. Esenţa specificului naţional al teatrului contemporan se află şi în conţinutul său socialist, dar ea este recognoscibilă doar în măsura în care ideea apare (în literatura dramatică) ca fiind încorporată în existenţa poporului.

Specificul naţional nu poate privi exclusiv forma. Nu putem reduce specificitatea naţională a caracterelor lui Caragiale doar la forma lor exterioară, caracterele în sine conţin elementul specific prin substanţa lor, aşa după cum caracterele dramaturgiei contemporane îşi manifestă specificitatea în conştiinţa lor socialistă, în patriotismul lor.

*

Un alt criteriu care decurge din principiul istorismului autentic este cel care a fost apărat de majoritatea teatrologilor sovietici, acela al studierii fenomenului teatral în unitatea sa dramatică — spectacologică. Obiectul studiului nostru este procesul teatral, afirma Vs. Gherngross, care revendica studierea în ansamblu a tuturor elementelor teatrale şi nu pe branşe teatrale. Referatul eminentului istoric al teatrului occidental, S. Stepanovici Mokulski, a pus în centrul atenţiei sesiunii problema specificităţii fenomenului artistic teatral, precizînd că poate considera, o dată cu Gvosdeev [1], istoria teatrului ca o ştiinţă aparte de istoria literaturii dramatice. Caracterul unilateral al acelor lucrări care au făcut sub egida istoriei teatrului o istorie literar-dramatică a fost considerat ca ţinînd încă de manifestările obiectiviste în materie, căci ele nu ţin seama de faptul că spectacolul exprimă totdeauna spiritul unei anumite clase sau mediu social dintr-o anumită epocă.

În această greşeală trebuie să recunoaştem că se află şi lucrări de istoriografie teatrală şi cursuri de specialitate de la noi şi, dacă vrem să luăm un exemplu concludent, nu putem să ocolim *Istoria teatrului universal* de Octav Gheorghiu.

Cursul profesorului O. Gheorghiu *(Istoria teatrului universal)* conţine un material informativ extrem de bogat, care face dovada unei munci de acumulare de date şi informaţie istorică apreciabilă. Există de asemenea în curs o încercare de a nu rămîne la stadiul expunerii obiectiviste a faptelor istorico-literare, aceasta însă se întîmplă mai mult declarativ, intenţional, cu prea puţine rezultate pentru substanţa ideologică a cursului.

Înainte de a face unele observaţii care privesc optica autorului, poziţia sa în interpretarea fenomenului literar artistic, sînt necesare cîteva precizări în ceea ce priveşte aria de cuprindere a acestui curs.

---

[1] A. Gvosdeev, *Teatrul apusean european la hotarul dintre secolele al XIX-lea şi al XX-lea*, în *Iskustvo*, Leningrad, 1939.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cursul poartă un titlu pe care nu-l respectă de două ori. În primul rînd, nu avem de-a face cu o istorie a teatrului universal, deoarece sfera preocupărilor autorului se reduce la teatrul european, și acesta prezentat unilateral, ignorîndu-se dezvoltarea teatrului într-o serie de țări ca Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, Belgia, Olanda etc., care au adus un aport important în cultura teatrală europeană. În al doilea rînd, « istoria teatrului » lui O. Gheorghiu nu este o istorie a teatrului, ci în exclusivitate o istorie a literaturii dramatice. Ținînd seama numai de aceste două observații, încă putem face constatarea că această lucrare se situează, ca preocupare științifică, la nivelul acelor lucrări, care reduceau preocupările de istoria teatrului la aglomerarea mai mult sau mai puțin sistematizată a datelor de istorie a literaturii dramatice. În momentul cînd au apărut de cîțiva ani primele volume ale *Istoriei teatrului european* de S. St. Mokulski, ca și tratatele de specialitate ale lui L. Moussinac sau chiar Silvio d'Amico, apariția cursului lui O. Gheorghiu arată o rămînere în urmă a cercetărilor de istoria teatrului universal la noi.

O. Gheorghiu definește istoria teatrului ca fiind « *disciplina care se ocupă cu studiul literaturii dramatice și al activității teatrale în decursul timpului* », dar se preocupă numai de literatură. Chiar dacă promite aplicarea teoriilor marxiste, este greu să recunoști acest efort, deoarece nu vei găsi nici analiza științifică a originii apariției și dezvoltării fenomenului artistic teatral, nici urmărirea luptei între materialism și idealism în decursul dezvoltării teatrului. Prezentarea condițiilor sociale la fiecare început de capitol rămîne ruptă de discutarea fenomenului specific teatral. Autorul se străduie să pună în valoare pe fiecare dramaturg, dar fără să-l încadreze în complexul dezvoltării culturii teatrale naționale și universale. Autorul consideră că există manifestări artistice — chiar dacă sînt primitive — fără substrat ideologic; el vede în arta magică și de cult dorința « unei societăți neinstruite... de a-și exterioriza pofta ei de viață, de veselie » [1] și nu recunoaște în arta magică una din primele forme de cunoaștere. Nu sezisează animismul ei și nu realizează faptul că miturile artei magice, manifestările primitive de cult reprezintă concepția despre natură, despre raporturile omului cu natura.

Dar și în ceea ce privește istoria mai recentă a teatrului, autorul se mulțumește cu prezentări incomplete și nu de puține ori obiectiviste. Astfel « Aufklärung este în Germania echivalentul luminismului francez » [2] și atît; în « Dramaturgia de la Hamburg » autorul vede doar « o apologie a lui Shakespeare », care « nu se distinge prin obiectivitate » [3]. *Sturm und Drang*-ul este caracterizat în mod simplificator ca « o mișcare mult mai dinamică (decît Aufklärung), în care pasiunea fierbinte împingea la acțiune » [4]. Aceste prezentări trunchiate, lipsite de o explicație filozofico-estetică, se recunosc și în analizele operelor dramatice. Vorbind despre *Hoții* de Schiller, autorul extrage din analiza piesei doar calitățile formale « acțiune dinamică, puternice momente dramatice », sensul social al piesei fiind discutat rupt de analiza operei literare. În schimb, opera diversionistă — chiar la vremea ei — a dramaturgului german Kotzebue este prezentată ca fiind doar lipsită de « un fond prea interesant » [5].

---

[1] Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, București, 1957, p. 9.

[2] *Ibidem*, p. 267.

[3] *Ibidem*, p. 268.

[4] *Ibidem*, p. 272.

[5] *Ibidem*, p. 297.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dacă autorul nu a cunoscut literatura sovietică de specialitate ar fi putut să se adreseze criticilor marxiști occidentali. Ar fi putut găsi în acest fel, un exemplar model de judecată istorico-literară asupra unei opere dramatice la Antonio Gramsci: « Comedia lui Beaumarchais *(Nunta lui Figaro)* este un document istoric de prim ordin. Ea arată în acţiune, plină de o frumuseţe nepieritoare, societatea franceză prerevoluţionară. Raporturile sociale, condiţia diferitelor pături de indivizi, obiceiurile, ideile dominante apar în realitatea lor dinamică, materializate și concretizate în viaţa trăită, pline de o vioiciune sănătoasă, animate de o ironie profundă și corosivă » [1]. Interpretările proprii greșesc și atunci cînd autorul nu sezisează, nici la Balzac, nici la Gogol, contradicţia dintre concepţiile scriitorilor respectivi și fondul realist al operelor lor sau atunci cînd combate — în a doua jumătate a secolului al XIX-lea — arta pentru artă cu argumentele lui Al. Dumas-fiul, adoptînd viziunea minoră a acestuia ca forma cea mai avansată a concepţiei despre dramă.

O deficienţă a cursului o constituie modul de prezentare a realismului critic. Istoricește, curentul este prezentat fragmentar și fără să i se stabilească caracteristicile fundamentale și în special cele ale realismului critic rus. Mai ales aci ar fi fost necesară prezentarea concepţiilor realiștilor critici despre dramă, procesul de formare a unei teorii a dramei, care constituie fundamentul teoretic al teatrului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Dar și aci autorul s-a mulţumit adesea cu o prezentare obiectivistă a pieselor [2].

În ceea ce privește însă realismul socialist în literatură și teatru, O. Gheorghiu a preferat să nu ia atitudine. Cu cît se apropie de contemporaneitate, cursul devine sărac în informaţie (se vorbește despre Teatrul de Artă din Moscova, dar nu se spune un cuvînt despre sistemul lui Stanislavski) și totodată mai sărac în opinii personale și luări de atitudine. « În Romînia — spune autorul — aproape toată literatura din această epocă, afară de foarte rare excepţii, imită slugarnic teatrul formalist francez » [3], ignorînd puternicul curent realist critic din dramaturgia romînească dinainte de primul război mondial, ca și dintre cele două războaie. Autorul vorbește de teatrul Internaţionalei a II-a fără a arăta, concret, bazele sale ideologice revizioniste, iar despre teatrul revoluţionar se vorbește fără a se pomeni despre mișcarea internaţională teatrală muncitorească, dezvoltată sub influenţa Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, fără să pomenească de marea mișcare teatrală revoluţionară din Uniunea Sovietică și fără să pomenescă de teatrul lui Bertolt Brecht.

Faptul că autorul neglijează în general latura spectacologică a istoriei teatrului nu este numai o deficienţă de metodă; ea are repercusiuni

---

[1] Antonio Gramsci, *Critique dramatique*, in *Théâtre Populaire*, mai, 1958, nr. 30.

[2] Astfel, *Căsătoria* de Gogol nu este decît « o comedie, în care nu poate fi vorba de o observaţie adîncă a societăţii, e o piesă cu acţiune amuzantă, cu multă mișcare» (p. 381). Atunci cînd calităţile sînt însă evidente, etalonul comparaţiei — pentru autor — este dramaturgia franceză: faimoasa replică din *Revizorul*, « Tu furi prea mult pentru gradul tău », este « un cuvînt demn de Molière », iar « piesa lui Gogol ne face să ne gîndim la Molière prin valoarea generală a observaţiei și a caracterelor » (p. 383). Despre specificul realismului critic rus nimic, despre superioritatea acestui curent în întreaga Europă de asemenea. Nici nu este de mirare acest lucru, dacă ţinem seama de faptul că autorul vede în Fedia Protasov, din *Cadavrul viu* de Tolstoi, un « nobil decăzut din cauza alcoolismului » (p. 398), și atît.

[3] Octavian Gheorghiu, *op. cit.*, p. 424.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în ceea ce privește înțelegerea complexității fenomenului teatral, în analiza unitară a acestei arte complexe condiționate de dualitatea literar-scenică. Problemele de arta actorului, de montare, de teoria artei actorului și a regizorului sînt de importanță maximă pentru formarea viitorului actor — căruia acest curs i se adresează în primul rînd.

Lipsa expunerii problematicii filozofico-estetice, care poate să explice fenomenul dramatic, se datorește unei viziuni practiciste în înfățișarea autorilor și a pieselor, evitării punerii în discuție a problemelor specifice și aceasta, mai ales, pentru partea contemporană.

De altfel, autorul mărturisește singur că « faptele prea apropiate de noi nu pot fi judecate cu toată obiectivitatea », iar « pe de altă parte poziția noastră (a autorului — *n.n.*) față de această producție dramatică nu s-a cristalizat încă în forme definitive și am voit să evităm pentru studenți dezorientarea care ar fi rezultat din expunerea unor opinii prea fluctuante » [1].

★

Una din problemele disputate ale istoriografiei teatrale este aceea a prezentării personalităților artistice, a monografiilor autonome sau a portretelor monografice conținute într-o lucrare de istoria teatrului cu caracter general. Se poate vorbi de depășirea acelui stadiu, în care fiecare personalitate artistică era analizată prin prisma laturilor negative și pozitive, prin stabilirea mecanică, vulgarizatoare, a unor limite care nu țineau seama de necesitatea unei analize de ansamblu a personalității studiate. Încercările monografice de specialitate apărute la noi — puține: *Artistide Demetriade* de V. Bumbești, *Aristizza Romanescu* de M. Mancaș — chiar dacă încearcă să privească personalitățile acestor actori în ansamblul lor sînt încă tributare tendințelor de glorificare necritică, mai folosesc aprecierile vagi, aproximative, apologetice, în locul judecăților precise. Biografii lor n-au reușit să stabilească echilibrul necesar între opera lor artistică și biografia intimă a acestora. M. Mancaș — de pildă — folosește ca surse istorice scrierile personale ale Aristizzei Romanescu, dar face aceasta mai mult pentru a reda enumerativ ideile actriței despre teatru, căci le folosește într-o măsură mult mai mică pentru a defini stilul ei de teatru.

În încercările monografice publicate pînă acum, se poate observa încă o tendință de biografism în sine, de cultivare a amănuntului biografic și totodată o vagă tendință de izolare a artistului de viața socială complexă a timpului său. Determinarea istorică a personalității artistice este o primă și necesară preocupare a biografului. O dovedește pînă și faptul că istoricii burghezi de artă pornesc în activitatea lor biografică de la această problemă. Alphons Silberman, autorul volumului *Introduction à une sociologie de la musique*, își pune întrebarea: « Pînă la ce punct poate fi depistată o personalitate, și în special a unui creator, prin analiza datelor sociologice? » [2], și ajunge la concluzia, parțial valabilă, că rolul sociologiei aplicate la individ este acela de a preciza cadrele sociale, economice, culturale ale diverselor grupuri sociale cărora le aparține personalitatea studiată. Aceasta însă nu este totul. Sarcina biografului începe abia după ce a fost stabilit cadrul social, economic, cultural al existenței personalității, prin interpretarea evenimen-

[1] O. Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, București, 1957, p. 7.

[2] Maria Skriabine, *Alphons Silberman — Introduction à une sociologie de la musique*, Paris, 1955, în *Revue d'Esthétique*, 1957, aprilie-iunie, t. 10, fasc. 2, p. 221.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

telor particulare pe care le trăiește creatorul respectiv. Valoarea operei artistului nu poate fi definită numai prin stabilirea apartenenței sociale — aceasta ar fi o greșeală specifică sociologismului vulgar, căruia nu puțini biografi i-au plătit tribut. Biograful are o sarcină mult mai complexă: să îmbine latura interpretativ socială cu psihologia, cu analiza estetică marxistă, cu supleţea de analiză, în așa fel încît să poată discuta personalitatea artistică respectivă sau opera sa în legătură cu sarcinile puse de epoca respectivă, în funcţie de atitudinea față de marile evenimente istorice, așa cum reiese din activitatea sa creatoare.

Analiza unui artist prin prisma concepţiei materialist istorice presupune deci nu numai prezentarea acestuia ca un creator al unei anumite epoci, nu numai rezolvarea problemei raporturilor dintre opera de artă și poziţia de clasă a artistului, ci și analiza minuţioasă a specificului artei creatorului respectiv. Aceasta subînţelege necesitatea studierii raporturilor dintre conţinutul și forma producţiei artistului respectiv, a unei analize competente a caracteristicilor particulare ale personalităţii studiate și ale artei sale. Determinarae specificului creaţiei unui artist va duce la relevarea originalităţii artistului și a celor mai importante valori artistice din opera sa.

Sarcina istoricilor de teatru este de a realiza acele monografii, care să facă din cele mai valoroase personalităţi artistice din trecut ale teatrului instrumente utile dezvoltării artei teatrale contemporane.

Este drept că monografiile nu pot alcătui o istorie teatrală, dar nu-i mai puţin adevărat că personalităţile mari în artă nu sînt numai niște individualităţi, ci reprezintă curente, școli. De aceea fiecare monografie trebuie să releve, în primul rînd, importanţa personalităţii artistice respective în condiţiile istorice ale dezvoltării artei.

Sesiunea teatrologilor de la Moscova recomanda cu insistenţă studierea marilor personalităţi teatrale din epoca noastră, căci aceasta va aduce o mare contribuţie la crearea teoriei teatrului contemporan, a teatrului realist socialist. Referindu-se de altfel la sarcinile actuale ale istoriografiei teatrale, rezoluţia adoptată în sesiune a arătat necesitatea unor cercetări în domeniul problemelor esteticii teatrale, ca și elaborarea unui studiu despre formarea metodei realismului socialist, atît în literatura dramatică, cît și în ceea ce privește arta scenică. Aceasta este una din problemele fundamentale ale teatrologiei contemporane, deoarece ea se leagă direct de studierea sistemului lui Stanislavski, sistem controversat în ultimii ani în sînul teatrologilor.

Nu trebuie uitat că și în publicistica noastră teatrală — în special în revistele *Teatrul* și *Contemporanul* — au avut loc unele încercări de minimalizare sau denaturare a sistemului lui Stanislavski, căutînd a se reduce, practic și teoretic, posibilităţile de aplicare a sistemului doar la anumite dramaturgii « cehoviene ». Revizuirea sistemului a fost încercată însă mai ales prin clasica manevră a esteticii revizioniste, prin tendinţa de a îngloba în realismul socialist, elementele teatrului expresionist.

Rezoluţia sesiunii teatrologilor sovietici arată că « îndrumările generale ale partidului privind lupta împotriva dogmatismului și în special împotriva celui mai mare pericol de astăzi, revizionismul, se referă în întregime și la teatrologie » și constituie — pentru istoricii de la noi — un preţios îndemn la apărarea purităţii ideologice a istoriografiei teatrale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ВОПРОСЫ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исходя из работ по румынской театральной историографии, издававшихся в прошлое время, автор обсуждает в настоящей статье несколько вопросов, касающихся направления в области современной театральной историографии. Так, особое внимание уделяется принципам, определяющим переход от старой театральной историографии, представляющейся в виде конгломерата произведений и лиц, к истории театра, составленной на научной основе и могущей дать ясную картину зарождения истории румынского театра, основанной на истории румынского общества и законов ее развития.

Одним из обсуждаемых вопросов является исследование спектакологических и драматических источников. В связи с этим автор восстает против мнения театральных историков, что, поскольку фольклор является коллективным творчеством, его изучение в рамках истории театра представляет собой нонсенс. Автор защищает ту точку зрения, согласно которой источник фольклора играет важную роль в исторической реконструкции театра как такового.

Далее автор статьи восстает против тех историков-идеалистов, которые рассматривают искусство как проблему формы и, игнорируя конкретно-историческую объективную действительность, лишают драматические произведения и личности их социального смысла.

Указывая на то, что процесс создания истинной театральной науки возникает одновременно с признанием исторического материализма как непоколебимой основы театрологии, настоящее исследование развивает мысль о необходимости освоения подлинного историзма в смысле введения методологических принципов общей истории в историю театра. Мысль эта в основном предполагает исследование связей современного профессионального театрального искусства с фазами предшествовавшего развития соответствующей театральной культуры и взаимосвязей его с театральными культурами других наций. Тот же принцип подлинного историзма подтверждает необходимость принятия классического наследия, связи между традицией и нововведением на основании конкретного исторического материала. Автор восстает против попыток некоторых историков-вульгаризаторов дать истории театра исключительно социально-экономическое объяснение, но в то же время отмечает, что действительно объективное создание истории театра немыслимо без указания условий развития театрального искусства и реальной борьбы между прогрессивными и ретроградными тенденциями.

Приводимые в настоящей работе рассуждения основываются на исследовании некоторых современных румынских и иностранных работ по театральной историографии с учетом мнений и отношений к различным вопросам, выраженным на Съезде историков театра в Венеции (в июле 1957 г.) и, в особенности, на Московской научной сессии советских театрологов, состоявшейся в апреле 1958 г.

CERTAINES QUESTIONS D'ORIENTATION DE L'HISTORIOGRAPHIE THÉÂTRALE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

Prenant pour point de départ la présentation des ouvrages d'historiographie théâtrale roumaine du passé, l'auteur discute quelques questions d'orientation dans le domaine de l'historiographie théâtrale contemporaine. L'étude souligne notamment les principes qui déterminent le passage de l'ancienne historiographie du théâtre — agglomération hétéroclite et chaotique d'œuvres et de personnalités — à une histoire du théâtre, constituée comme une science et pouvant offrir une image claire de l'histoire du théâtre roumain, dès les origines, en raison de l'histoire de la société roumaine et des lois qui en ont régi le développement.

L'une des questions discutées porte sur l'étude des sources spectaculaires et dramatiques. A ce sujet, l'auteur combat les opinions de certains historiens du théâtre qui estiment que, étant des créations collectives, les manifestations théâtrales folkloriques doivent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

être exclues de l'histoire du théâtre. Il défend le point de vue selon lequel les sources folkloriques sont extrêmement importantes pour la reconstitution historique du phénomène théâtral.

Par la suite, l'auteur prend position contre les historiens idéalistes qui conçoivent l'art comme une question de forme et, escamotant le sens social des œuvres et des personnages dramatiques, ignorent la réalité objective, concrète-historique.

L'auteur relève le fait que le processus de formation d'une véritable science théâtrale commence avec l'adoption du matérialisme historique, en tant que fondement immuable de la théâtrologie et développe l'idée de la nécessité d'adopter un authentique esprit historique, c'est-à-dire d'appliquer les principes méthodologiques de l'histoire générale à l'histoire du théâtre aussi. Ce qui, de fait, suppose l'étude des rapports de l'art théâtral professionnel actuel avec les degrés de développement antérieurs de la culture théâtrale respective et des rapports réciproques avec les cultures théâtrales d'autres nations. Ce même principe, d'un authentique esprit historique, soutient la nécessité de l'héritage classique, celle des rapports tradition-innovation, en vertu d'un matériel historique concret. L'auteur combat les tendances de certains historiens vulgarisateurs, de donner à l'histoire du théâtre une explication exclusive — économico-sociale —, mais précise, en même temps, qu'un énoncé réellement objectif de l'histoire du théâtre est inconcevable sans la mise en relief des conditions qui régissent le processus de développement de l'art théâtral, sans montrer la lutte réelle qui se livre entre les tendances progressistes et rétrogrades.

L'étude est élaborée en raison de l'analyse de certains ouvrages récents d'historiographie théâtrale — roumains et étrangers — et en tenant compte des opinions exprimées et des positions prises lors du Congrès des historiens du théâtre, de Venise (juillet 1957), et, en particulier, lors de la Session scientifique des théâtrologues soviétiques, qui s'est tenue à Moscou, en avril 1958.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AL. DAVILA — CRITIC TEATRAL

de SCARLAT FRODA

Din multipla activitate a lui Alexandru Davila[1], aportul său în domeniul criticii teatrale e aproape necunoscut. Se evocă Davila directorul, regizorul, actorul. Se comentează opera sa dramatică *Vlaicu-vodă*, dar de critic nu se vorbește.

★

Spre sfîrșitul secolului trecut, înainte de a se manifesta ca autor dramatic [2], Davila se afirmă în viața teatrală ca un critic competent. Maturitatea sa, care părea inexplicabilă unor neavizați, se datorește marelui număr de spectacole vizionate la noi și în străinătate, unei bogate și variate lecturi, încercărilor sale poetice, literare și dramatice, precum și numeroaselor contacte cu diverse personalități, despre care vorbește în notele sale memorialistice.

Pe măsură ce apar cronicile sale, personalitatea criticului se conturează ca un spirit combativ, fundamentat pe o documentată cultură clasică, un cunoscător avizat al problemelor teatrale de la noi și din străinătate, un cercetător pasionat al cronicarilor.

Aceste calități se vor regăsi de-a lungul întregii sale cariere, fiindcă Davila rămîne un critic teatral, indiferent de situațiile pe care le ocupă, și se manifestă ca atare ori de cîte ori își afirmă crezul artistic, combate un adversar, își apără o idee sau o poziție.

[1] Al. Davila (1862—1929) a fost o personalitate dominantă în teatrul romînesc de la începutul secolului nostru. Autor dramatic, actor, director al Teatrului Național în două rînduri (1905—1908 și 1912—1914), întemeietorul primei trupe particulare stabile (Compania Al. Davila 1909—1912), critic dramatic, traducător, regizor, aduce un considerabil aport în arta punerii în scenă. Ajutînd la ridicarea și formarea cadrelor tinere, capabile să interpreteze literatura clasică și realistă, el ajută și relevă pe Toni Bulandra, Ion Morțun, R. Bulfinski, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Alice Cocea etc., precum și pe actualii artiști ai poporului Lucia Sturza-Bulandra, Ion Manolescu, G. Storin.

[2] Premiera lui *Vlaicu-vodă* are loc la Teatrul Național, la 12 februarie 1902, cînd autorul împlinește 40 de ani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aceste împrejurări, critica sa ajunge să fie de multe ori polemică și cîteodată pamflet. Dar și în aceste cazuri, Davila expune idei interesante ce merită a fi consemnate, nu numai pentru reconstituirea concepțiilor sale estetice, dar și pentru că aparțin unei personalități deosebit de competente și cu o mare dragoste de teatru. Pentru această « lume specială » și pentru « acest mediu » Davila părăsește mediul social din care făcea parte [1] și își cheltuiește averea moștenită de la părinți.

Dacă de multe ori în criticile și polemicile purtate, Davila e nedrept și violent, scuza e că o face fiind de bună credință, din convingerea fermă că apără teatrul, căruia i se devotează ca nimeni altul.

Patima pe care o pune în toate manifestările sale, în comportarea dură față de oameni, în felul autoritar cum conduce teatrele, se reflectă și în critica sa necruțătoare, care-i creează dușmănii ireductibile împinse pînă la tentative de asasinat moral (campania dusă împotriva lui Davila în chestiunea paternității lui *Vlaicu-vodă* nu este decît un aspect al replicii date de adversarii săi atitudinii adoptate de el ca director al Naționalului față de autorii dramatici).

Acesta fiind omul, critica sa teatrală va fi în mare măsură pasională și impresionistă.

Dar Davila este intransigent față de toată lumea cînd discută teatru și despre problemele teatrale. Nu cruță pe nimeni. Nici pe autori, nici pe actori, nici pe regizori, nici pe directori și nici oficialitatea [2]. Aceasta nu înseamnă că atacă spre a se impune, spre a se face temut, spre a-și deschide un drum și o carieră. E prea cinstit cu crezul său artistic ca să recurgă la mijloace nedemne. Pune însă lucrurile la punct, curajos, fără reticențe. Înțelege să sprijine literatura originală, numai dacă e valoroasă. Iubește lumea actoricească, cum n-a iubit-o nimeni pînă la dînsul. Urmărește s-o impună considerației oficialității și respectului public, dar o vrea disciplinată, conștientă de forța și valoarea ei.

Cînd Davila debutează în critică, el cere ca la Teatrul Național « să se repuie la locul și în drepturile sale literatura originală ». Aplaudînd pe de o parte gestul unui director ca Petre Grădișteanu [3], care dă autorilor romîni premii pentru piesele originale, « premii pe care le dorește cît mai numeroase și cît mai mari », criticul face următoarea rezervă: « Dacă direcția își înțelege datoria în a încuraja orice rază de talent, critica are nu numai dreptul, dar și datoria de a arăta cine sînt adevăratele talente dramatice și cine sînt simpli amatori, ce pot ajunge scriitori de valoare în altă ramură, gazetari importanți, ba chiar și oameni politici... fie-le calea sădită cu flori! » [4].

---

[1] Mama sa, Ana, era născută Racoviță-Golescu, coborîtoare directă, prin tatăl ei, din Vodă Mihail Racoviță. Al. Davila a învățat în școala comunală din Golești, instalată într-un pavilion al conacului. Tatăl său a fost doctorul Carol Davila, fondatorul Facultății de medicină.

[2] Adresîndu-se (la 4 ianuarie 1909), în calitate de director general al teatrelor, superiorului său, ministrul Instrucției publice, Al. Davila îi scrie: « ... anchetele ce ați binevoit a organiza au dovedit... adevărata concepție ce o aveau despre un teatru național aceia care nu admit un director decît supus influenței lor și o instituție de stat decît dată pradă oligarhiei inamovibile ce au reușit să înfăptuiască » (Arh. Stat. Buc. Mapa 96 914, nr. 2).

[3] Acesta a tradus, după localizarea lui Mérimée, comedia lui Gogol *Revizorul*, care s-a jucat la Național sub titlul *Revizorul general*, la 21 februarie 1874, și Davila îl consideră ca pe un continuator valoros al tradiției sănătoase.

[4] *Literatura și arta romînă*, III (1898), p. 325.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cum în această perioadă repertoriul e alcătuit mai mult din localizări și piese moderne scrise sub influența autorilor străini « în vogă », criticul denunță această dramaturgie așa-zis « originală », care nu are nimic sau foarte puțin cu moravurile, lumea și idealurile poporului nostru neînțelegînd să sprijine lucrările slabe, numai fiindcă sînt semnate de autori autohtoni.

Discutînd cîteva localizări, Al. Davila ironizează direcția Națională « care în loc de falern [1] oferă publicului turburel pe nerăsuflate ». « Recunosc că turburelul e gustos și de viță mănoasă. Cam must încă, nedestul de pritocit... Îl bei pe nesimțite stacană după stacană și cînd se lasă cortina, nu-ți rămîne nici acrime, nici amărăciune pe suflet ».

Combătînd genul minor al localizărilor, deși îi recunoaște un anumit rol în formarea gustului public pînă la apariția unei producții originale valoroase, criticul laudă umorul lui Gusty [2] și felul cum adaptează. Cu ocazia reprezentării unei alte localizări [3] — adaptatorii fiind acuzați că au folosit pe Molière și Regnard — Al. Davila găsește prilejul să ridice problema originalității în teatru: « a copia pe Molière și Regnard este a pune într-o piesă ceva din geniul lor comic... Albinele extrag mierea din flori. Băcanul care vinde miere în borcane nu are pretenția că el a făcut-o. Autorii s-au mulțumit să puie într-un borcan romînesc mierea stoarsă din fagurii lui Molière și ai lui Regnard. Și ce? Adică nu e bună mierea? Ba e mai bună decît aceea stoarsă de alții din Dumas [4] și din alte albine moderne, mai mult sau mai puțin nocive ».

Ca să fie un adevărat sprijinitor al literaturii originale, Davila socotește că prima sa îndatorire e să denunțe falsele valori. Pe Haralamb Lecca îl critică violent. Batjocorind cu mult umor Casta-Diva [5], criticul face și unele observații valoroase de ordin general, relativ la condițiile dramei. Reproșînd autorului că aduce și scoate personajele din scenă în mod arbitrar *(deus ex machina)*, el adaugă că situațiile piesei lui Lecca nu decurg din caracterele personajelor sau din modul lor propriu de a se purta în viață, ci numai din fantezia autorului sau din lecturile unor piese străine, prost asimilate.

Peste zece ani, cînd Pompiliu Eliade reia *Suprema forță*, Davila are dubla satisfacție de a-l ataca în cuprinsul aceleiași cronici pe Lecca și pe P. Eliade [6]. De astă dată, critica lui Davila e nimicitoare. Subiectul e povestit astfel încît se văd sforile grosolane cu care sînt trase personajele, situațiile absurde sînt scoase în evidență și se extrag numeroase citate rizibile din text. Criticul cere să se termine cu banalitățile ce vor să fie socotite drept piese de teatru și în care trăncăneala ține loc de acțiune. Cum și publicul a evoluat, Davila socotește reluarea un atentat împotriva spectatorului.

La fel de necruțător se comportă Davila și cu Polizu Micșunești, intrucît acesta falsifică gustul public, fiindcă a învățat și el să construiască o piesă, să inventeze o intrigă cît mai palpitantă, să prezinte pe scenă ciocniri și situații cît mai senzaționale. Nici un respect pentru adevăr, realitate sau verosimil.

---

[1] Un vin de mare reputație la romani, cîntat într-o odă de Horațiu.

[2] *Secretarul general*, în *Literatura și arta romînă*, III (1898).

[3] *Tudorache Sucitu* de V. Toneanu și Marinescu, în *Literatura și arta romînă*, III (1898).

[4] Făcînd aluzie la Dumas-fiul, criticul atacă pe unii autori romini care scriu piese imitate după autorul francez, lucrări care nu au nici o contingență cu realitățile romînești.

[5] *Literatura și arta romînă*, III (1898), *Cronica dramatică*, p. 262.

[6] Al. Davila, *Notre Théâtre*, in *La Roumanie*, 1909, nr. 2962.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Să nu se creadă însă că Davila găsește numai scăderi și deficiențe autorilor originali și că nu știe să laude cînd e cazul. Comedia *O căsnicie*[1] de Ursache îi place, așa că îi aplaudă calitățile și, cu această ocazie, critica sa devine anălitică și enunță idei generale, valoroase pentru caracterizarea comediei. Davila susține piesa autorului romîn fiindcă lucrarea prezintă caractere și tipuri valabile, nu are false teze moralizatoare și « folosește o rară simplitate de mijloace făcînd abstracție de personalitatea autorului ». Cum unii critici reproșau autorului puţinătatea mijloacelor folosite, Davila îl apără, spunînd că în comediile de caracter nu au ce căuta situațiile extraordinare, la locul lor poate în dramă sau în tragedie. Cu toate că-l laudă pe autor, criticul nu se poate însă opri de a-i da unele sugestii ca să-și îmbunătățească lucrarea. Ironia pe care o strecoară Davila ca să arate că anumite explicații sînt prea lungi și că personajele ar putea să-și spună între culise ceea ce publicul a aflat demult, dovedește că piesa mai avea lipsuri de tehnică peste care criticul nu se îndură să treacă nerelevîndu-le.

Chiar dacă pentru debutanți[2] e mai îngăduitor, Davila ține să le arate de la început că teatrul cere viață și viața nu se născocește. Ea trebuie trăită.

★

Cum criticul atribuie un rol important piesei istorice pentru educarea morală și patriotică a publicului și cum un mare număr de drame istorice fără nici o calitate invadaseră prima scenă, Davila discută piesa istorică cea mai valoroasă pînă la acea dată, voind în acest fel să-și arate exigenţa estetică. Critica pe care o face dramei lui Hasdeu, *Răzvan şi Vidra*, e valoroasă prin concluziile la care ajunge. Aceste concluzii, pe care autorul dramatic le va aplica mai tîrziu, cînd scrie *Vlaicu-vodă*, pot servi și azi ca îndreptar unui autor de piese istorice și pot fi astfel formulate: acțiunea dramatică trebuie să decurgă din firea personajelor; interesul scenelor trebuie să crească din ciocnirea caracterelor, iar nu din prezentarea documentară a faptelor; istoria are în teatru rolul de a preciza personalitatea eroilor și cadrul unei drame; eroii caracterizați de istorie trebuie să fie accentuați de dramaturg; dacă unele situații din istorie pot servi acțiunii dramatice, autorul dramatic le poate folosi ca și pe cele născocite de imaginația sa, fără să țină seamă de cronologie; drama trebuie să înfățișeze numai momentele culminante din viața eroului, fără însă a contrazice împrejurările cu care istoria mărginește viața morală și materială a eroului.

Dincolo de cîteva rezerve care contrazic principiile mai sus enunțate, Davila se pronunță categoric: « Piesa merită și trebuie reprezentată, fiindcă este incontestabil cea mai frumoasă dramă istorică a literaturii noastre ». Consecvent acestei aprecieri, directorul Davila inaugurează stagiunea 1907—1908 de la Național, șase luni după izbucnirea răscoalelor din 1907, cu *Răzvan şi Vidra*.

În 1909, cînd Davila se pregătea să inaugureze Compania sa particulară, își găsește totuși timp să facă cronică dramatică la debutul lui Delavrancea cu piesa istorică *Apus de Soare*[3].

---

[1] *Literatura și arta romînă*, III (1898), *Cronica dramatică*, p. 260.

[2] *Literatura și arta romînă*, III (1898), *Cronica dramatică* (« *O lecție* » *de Radu Rosetti*), p. 260.

[3] *Noua revistă romînă*, 1909, nr. 18 și *La Roumanie*, 1909, nr. 2972. Ambele cronici ale lui Davila, deși vorbesc despre *Apus de Soare*, nu sînt identice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

E interesant de urmărit cum liniile critice directoare exprimate de Davila în cronica despre *Răzvan și Vidra* reapar îmbogățite în cronica despre *Apus de soare*.

Mărturisind admirația pentru nobilele sentimente ce i-a insuflat piesa lui Delavrancea, criticul arată însă că *Apus de Soare* nu are din însușirile cerute unei drame istorice decît forma exterioară, « oricît de frumos ar vorbi persoanele, oricît de mărețe sau încîntătoare ar fi tiradele și oricît de aleasă sau meșteșugită ar fi limba ».

Pentru un singur autor dramatic romîn [1] criticul, autorul, regizorul și directorul Davila are o prețuire fără rezerve: pentru Caragiale.

« Caragiale! Pentru mine numele acesta reprezintă obîrșia artei dramatice romîne și în același timp punctul ei culminant. Opera lui e aceea a unui maestru și rămîne cea mai mare scriere dramatică a literaturii romîne... » [2].

★

Davila scrie la fel de sincer și despre actori, în plus cu un sentiment de afecțiune cum n-a avut față de autorii originali. Acesta e adevărul. Fiindcă pe actori îi îndrăgește, se ocupă de păsurile lor, îi ajută, le urmărește cariera de la debut. Cînd directorul Teatrului Național, Petre Grădișteanu, promovează elemente tinere, cum va face și el mai tîrziu cînd ajunge în acest post, criticul aplaudă noile încadrări [3], deoarece le socotește venite la timp, întrucît trupa Naționalului obosise, îmbătrînise și se stinsese într-însa focul sacru. Ambițiile sterile, calculul meschin și scepticismul nu pot fi combătute — scrie el — decît prin rîvna artistică a tineretului, printr-o infuzie de sînge proaspăt. « Numai astfel va fi reaprinsă scînteia și adusă înapoi credința în artă ». Cum criticul crede că tinerețea e contagioasă și tonifiantă, cînd revede încadrate de tineret vechile cadre ale Naționalului, pe Velescu, Nottara, Petrescu, Hasnaș, Niculescu, toți contemporani cu Manolescu și Iulian, el declară că aproape nu i-a mai recunoscut, atît de transformați i-a găsit, parcă ar fi băut cu toții din « Fontaine de la Jouvence ». Entuziasmat de apariția tînărului începător Brezeanu, exclamă: « seamănă cu el singur și nu vrea să fie oglinda nimănui. Are mult talent, dar talent au mulți. Are originalitate și aceasta e cel mai mult ». Prețuirea ce acordă debutantului e cu atît mai mare cu cît tînărul a evoluat pe linia marilor înaintași Millo și Iulian, pe care i-a avut ca model, așa că « locul lor pînă azi neocupat ni se pare rezervat lui Brezeanu ». Față de valoarea inestimabilă ce reprezintă artiștii de valoare, indiferent de vîrsta lor, Davila protestează indignat cînd constată că direcții incompetente îi utilizează fără nici un folos, îi distribuie greșit și îi pune să-și irosească forțele în piese slabe pe care publicul le ocolește. Ca să se consoleze, își imaginează ce spectacol s-ar fi putut realiza la Național cu talentele excepționale pe care acest teatru le posedă, cum s-ar fi putut monta, de pildă, *Electra* lui Sofocle, cu Aristizza Romanescu în Electra, cu Agata Bîrsescu în Clitemnestra, cu Nottara în Oreste și cu Aristid Demetriad în Egist. Fericit de această distribuție pe hîrtie, criticul exulta: « iată o interpretare unică pe prima noastră

[1] Nu s-au folosit în expunerile prezentate criticile aduse de Davila pieselor *Ultimul vlăstar* de N. Pandele, *Mărul* de Zaharia Bîrsan, *Săracul Dumitrescu* de G. Ranetti, deoarece criticul le folosește ca argumente polemice în disputa cu Pompiliu Eliade.

[2] *Rampa*, 1912, nr. 82.

[3] *Literatura și arta romînă*, 1898, 25 nov., p. 64.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scenă și o capodoperă în fața mărimii căreia, ca dinaintea unei minuni, tremură și îngenunche geniul omenesc »[1].

E firesc să ne întrebăm însă de ce n-a realizat-o Davila cînd vine director al primei scene. Răspunsul e simplu. Fiindcă ajunge la conducere prea tîrziu. Aristizza Romanescu între timp se retrăsese de la Național, iar Agata Bîrsescu, definitiv angajată la Burghtheater din Viena și distribuită aproape în tot marele repertoriu, nu mai putea să dispună de timpul ei ca să vie oricînd în țară. Sînt momente în teatru care, odată pierdute, nu se mai reîntîlnesc. Se cer atîtea condiții pentru reprezentarea unei piese bune, cu o distribuție perfectă, încît ajunge un ideal rar realizat.

În această perioadă [2], cînd Davila face critică teatrală, spectatorii își împărțeau preferințele artistice între Nottara și Gr. Manolescu. Admiratorii acestor doi mari actori manifestau pentru simpatizatul lor așa cum se manifestă azi la întrecerile sportive. Momentul artistic culminant al acestei dispute l-a constituit reprezentarea lui Hamlet cu ambii interpreți în rolul titular. Unii se băteau cu pumnul în piept pentru Manolescu — spune criticul — pentru felul cum artistul juca scena cu Ofelia, care culminează cu finalul, « Du-te la mănăstire ». Ceilalți aplaudau pe Nottara în scena teatrului în teatru, cînd Hamlet urmărind reacțiile regelui și ale reginei vrea să-și confirme bănuielile și se zvîrcolește ca omul șarpe, cum a și fost poreclit și caricaturizat, sau felul cum spunea celebrul monolog « a fi sau a nu fi » și « sărmanul Iorik ». Criticul relevă că datorită acestei întreceri, publicul frecventează în număr tot mai mare teatrul, care ajunge să fie subiectul de discuție la ordinea zilei. Dar criteriile pe care se sprijină spectatorul ca să compare jocul celor doi actori sînt lipsite de orice valoare, « fiindcă nici unul din ei nu a citit textul lucrării, sau chiar dacă-l citesc, foarte puțini sînt apți să-l înțeleagă ».

Davila, după ce spune că apreciază la fel ambele realizări, declară că toți interpreții lui Hamlet luptă cu « imposibilul », deoarece în teatru s-a păstrat falsa tradiție de a socoti acest rol ca fiind cel mai greu, întrucît ar fi de o adîncime și o complexitate psihologică fără margini și ar cuprinde într-însul absolut toate patimile omenești, plus cîteva stări fiziologice morbide. De aici tentația, pentru interpreți, de a pune în evidență nu textul autorului, ci « virtuozitatea lor ». Concluzia criticului e că dacă personajul ar cuprinde într-adevăr tot ce i se atribuie, ar fi în paguba elementului omenesc; umanizînd personajul, prezentîndu-l ca pe un om obișnuit, avînd deci curajul să contrazică felul falsificat în care spectatorul s-a obișnuit să-l vadă pe Hamlet, actorul de talent, cinstit cu el însuși, îl va reda așa cum l-a văzut Goethe: « prințul Danemarcei e un suflet însărcinat cu o mare misiune, dar incapabil de a o săvîrși », și în același timp așa cum l-au explicat criticii Jules Lemaître și Paul de Saint-Victor, al căror discipol Davila se socoate. Contribuția critică a lui Davila relativ la interpretarea lui Hamlet ni se pare deosebit de prețioasă, fiindcă încearcă să folosească punctul de vedere al lui Goethe pentru o prezentare umană a eroului.

Davila mai arată că publicul se împarte în tabere opuse [3] nu numai cînd e vorba de un rol jucat de doi interpreți, dar și în anumite cazuri cînd se reprezintă traduceri, deoarece publicul nu înțelege întotdeauna textele reprezentate. Cînd se joacă o operă clasică — spune criticul — publicul nu

---

[1] *Literatura și arta romînă*, III (1898), p. 472.
[2] *Ibidem*, III, p. 401.
[3] *Ibidem*, p. 472.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai are dificultățile [1] pe care le întîmpină cu o lucrare modernă, în care personajele și atmosfera sînt legate de o țară, de o epocă și de un moment anumit. Cînd se reprezintă un clasic cum e Molière, problema se schimbă, spune criticul, fiindcă Harpagon nu e francez, nu e neamț, nu e rus, și romînul îl înțelege la fel de bine ca și parizianul, deoarece avariția e o patimă omenească ce nu știe de hotarele națiunilor. Așa că « actorul romîn ca și actorul de oriunde, dacă-i actor adevărat, învață tot ce trebuie să facă la școala larg deschisă și într-adevăr obligatorie, la școala adevărului vieții ».

Criticul relevă ca joc excepțional scena dintre Frusina și Harpagon, interpretată de Maria Ciucurescu și Brezeanu, recunoscînd totuși că « talentele lor artistice sînt încă crude, cum este însăși țara ». Davila anticipează asupra viitorului, încrezător în afirmarea geniului romînesc: « Cînd vom fi însă maturi, vom aplauda și o pleiadă de actori însemnați printre care Ciucureștile și Brezenii din acea epocă vor avea tot atît talent ca artiștii de la Comedia Franceză ».

În ceea ce privește însă drumul pe care urmează să se dezvolte artiștii noștri, Davila se ridică cu toată hotărîrea împotriva celor care cer ca actorii noștri să imite pe străini, « fie chiar pe francezi » [2]. Criticul cere artistului să-și cultive în primul rînd « calitățile legate de originalitatea naționalității sale de care nu trebuie să se lepede și, în al doilea rînd, de originalitatea personalității sale ». Fiecare popor exprimă patimile omenești în mod propriu și cu accent propriu. Cînd un artist se înfățișează pe scenă cu caracteristicile țării sale, el e un artist sincer și inteligent. « A-i cere să înfățișeze realizările sale ca un francez, neamț, englez, cînd el e romîn neaoș, este absurd și nu deșteaptă nici interes, nici simpatie în public ».

Dovada cea mai bună e că actorii romîni care au făcut carieră strălucită în străinătate nu sînt cei ce au căutat să imite pe străini, ci dimpotrivă, cei care au dus pe scenele străine maniera lor proprie de interpretare, reflexul geniului național, ecoul poporului din care fac parte, personalitatea lor. Agata Bîrsescu [3], pe care Davila o prețuiește ca pe o ambasadoare a geniului romînesc, s-a impus la Burg și a făcut o mare carieră pe scenele germane, folosind mijloace dramatice excepționale, ajutate de o rară putere de muncă, luminate de o inteligență superioară și, mai presus de toate, aducînd un aport artistic nou.

Meritul însă cel mai mare pe care criticul i-l recunoaște Agatei Bîrsescu se leagă de evoluția teatrului romînesc, de influența decisivă pe care a avut-o asupra camarazilor săi de la Național. Subliniind valoarea excepțională pe care o prezintă în general turneele marilor artiști și contactele cu străinătatea pentru educația actorilor, criticul arată că prezența Agatei, venită într-un scurt turneu la Național, a dat rezultate senzaționale. În primul rînd, a arătat prin contrast nu numai slăbiciunile unui ansamblu cu care publicul se obișnuise și nu-i mai vedea slăbiciunile, dar a fost și o mare lecție pentru actorii primei scene, care ajunseseră să se complacă într-o atmosferă de admirație mutuală.

---

[1] Starea de lucruri la care face aluzie Davila arată că după o jumătate de secol de la apariția dramaturgiei lui Alecsandri — fără să mai vorbim de Caragiale — se mai puneau problemele combătute la începuturile teatrului romînesc: acceptarea fără rezerve a tot ce vine din străinătate și subevaluarea forțelor romînești.

[2] Odobescu e de aceeași părere. Vezi argumentarea lui în volumul *Odobescu și teatrul*, ESPLA, 1957.

[3] Cf. *Literatura și arta romînă*, IV (1899), p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prezența Agatei i-a trezit din letargie, iar sfaturile ei i-au îndrumat pe drumul adevărului, fiindcă actorii Naționalului începuseră să confunde exagerarea cu sublimul, așa că priveau simplitatea mijloacelor de expresie ca un semn al lipsei de expresivitate. Rezultatul acestei concepții false era că actorii intonau exagerat ca să nu pară banali, gesticulau tot timpul ca să arate că au inițiativă și știu să coloreze intențiile autorului. Criticul, care mai înainte de venirea Agatei scria exasperat că « singura lor lege după care se conduc e absurdul », de cînd marea lor camaradă le-a dat replica, i-a sfătuit și i-a învățat, constată satisfăcut că « acum se mișcă și vorbesc ca toată lumea și gesticulează numai cînd trebuie ». Observațiile pe care Davila le-a făcut asupra actorilor Naționalului cu această ocazie nu priveau pe Nottara și Aristid Demetriad, « care fiind partenerii marii artiste, au realizat compoziții superioare ».

În susținerea acestor idei, criticul evocă și alte celebrități, care au dus faima artei romîne peste hotare. E vorba de cîntăreții Ion Dumitrescu, Nuovina și Elena Teodorini [1]. Cu această ocazie, Davila își dovedește și în domeniul criticii muzicale o nebănuită competență, ce-l apropie de N. Filimon. Nu e vorba de niște simple notații de amator, ci de analiza critică a jocului actoricesc cu indicații, sugestii și sfaturi extrem de prețioase pentru oricare interpret, cu o largă aplicabilitate nu numai în domeniul muzical.

Făcînd o paralelă și o analiză critică între jocul Nuovinei și al Elenei Teodorini, Davila enunță că prima condiție a unei perfecte interpretări este să nu se vadă efortul depus de interpret. Efortul să se facă la repetiții, în timpul studiului. Cînd artistul se prezintă în fața publicului, totul trebuie să decurgă ușor și firesc. Gestul, vocea, mișcarea, intonația, nimic nu trebuie să trădeze cea mai mică sforțare, cazną sau încordare, fiindcă atunci dispare orice emoție estetică.

Pentru actor, dicțiunea e o condiție care ține de însăși esența artei dramatice. O mare măiestrie se cere unui cîntăreț, care trebuie să găsească un perfect echilibru între vorbă și cînt ca muzica să nu acopere textul. Condiția însă esențială, fără de care — spune Davila — nu poate fi cineva un mare actor, este « intuiția dramatică ».

Prin « intuiție » criticul nu înțelege ceva misterios ci, dimpotrivă, o formă superioară a inteligenței. Cartesian convins, Davila prezintă intuiția ca o calitate supremă și lucidă a artistului interpret, care-l face să vadă cu o mare claritate un rol, să-l prindă în complexul lui în toate amănuntele, să-l desfacă din toate încheieturile și apoi să-l recompună conform vederilor sale într-un tot armonios, ce va constitui unitatea personajului. « Numai o interpretare artistică elaborată conform acestor date poate duce la colaborarea desăvîrșită dintre artistul creator și artistul interpret » [2].

Trecînd apoi la critica interpretării, Davila ne prezintă pe Nuovina, care deși are lipsuri vocale « știe să le ascundă » cu multă virtuozitate, în opoziție cu Elena Teodorini, care pe lîngă știința cîntecului mai este dăruită de natură și cu o voce excepțională. Analizînd jocul Nuovinei care posedă o voce fragilă de care artista nu e sigură că nu va fi trădată în scenă la un

---

[1] *Literatura și arta romînă*, IV (1899), p. 125, 145, 206.

[2] După părerea noastră, dacă actorul ar aplica această concepție, s-ar putea întîmpla nu numai să nu se realizeze o colaborare ideală cu autorul, cum crede Davila, dar de foarte multe ori să intre în grave divergențe cu autorul, deoarece unitatea personajului recompus de actor conform « intuiției » și temperamentului său ar putea să înfățișeze tipuri, la care nici nu s-a gîndit autorul, mai ales cînd e vorba de problemele atît de complicate ale sufletului omenesc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moment dat, Davila face următoarea admirabilă observație: « artista intră în rol ca într-o primejdie și nu are alt gînd decît de a ieși cît mai repede din el... Neputînd ajunge pînă la dimensiunile rolului, ea cată să-l micșoreze pe măsura ei ». În schimb, cînd apare Teodorini, criticul nu vede nici o ezitare, nici o escamotare de note, nici un fel de efort și, întocmai ca la Agata Bîrsescu, jocul de scenă al cîntăreței îl prinde atît de puternic încît trăiește viața eroinei, iar atunci cînd se lasă cortina, de-abia are puterea să mai șoptească: « mă trezesc ca dintr-un vis cu lacrimi în ochi și mulțumesc D-nei Teodorini că nu mi-a tulburat visul niciodată, că nici un moment artista nu a lăsat să se întrevadă prezența ei, ci numai farmecul eroinei. Nu am văzut niciodată artista ci numai rolul ».

★

Prețuind și iubind pe actori, fără colaborarea cărora teatrul nu poate exista, Davila luptă cînd e director, și prin presă cînd nu e persoană oficială, ca să creeze slujitorilor scenei o situație socială demnă, lefuri onorabile pentru o viață civilizată și pensii de bătrînețe și invaliditate, « deoarece e păcat, e rușine ca aceste biete glorii, devenite cîteodată glorii naționale, să cerșească la bătrînețe pîinea cea de toate zilele și patul în care să poată muri ».

Emoționat de soarta ce așteaptă la finele carierei aceste « epave » ale unui splendid trecut, el somează oficialitatea să se înființeze cît mai grabnic Casa de pensii a actorilor[1].

★

În urma unei tentative de asasinat săvîrșită asupra sa, Davila rămîne paralizat [2] și e nevoit să se retragă definitiv din activitate. Şi în această situație, gîndul său e numai la teatru. Ţintuit pe scaunul său de invalid, le adresează actorilor scrisori deschise [3], pline de căldură, prin care le dă sfaturi prețioase. Criticul teatral impresionist și bătăios de pe vremuri a cedat locul unui înțelept sfătos, care nu mai atacă personal pe nimeni, nu mai citează decît pe morți, pe clasici sau marile reputații străine, își povestește viața și mai ales își expune concluziile culese din bogata sa experiență teatrală. Reflecțiile sale față de cîte a îndurat — « Eu, unul, am suferit atacuri violente, calomnii, procese scandaloase și asasinat » [4] — conțin acum o notă de amărăciune resemnată, dar nu de totală renunțare, deoarece socoate că singurul răspuns ce merită să fie dat dușmanilor e atitudinea demnă, « e mîndria îngăduitoare » [5].

Crede că nu e nici primul și nu va fi nici ultimul atacat, deoarece și înaintașii săi, personalități ca Millo, Alecsandri, Hasdeu, Pascaly au avut

---

[1] *Rampa*, 1911, nr. 43.

[2] Pînă ce a închis ochii, Davila putea fi văzut tras pe un scaun rulant și asistînd la multe spectacole. Marele public nu-l identifica sub groaznicul lui aspect de estropiat, camuflat sub imenși ochelari negri. Cu toate că vorbea extrem de greu, la sfîrșitul reprezentației se întreținea cu unii dintre interpreți, comenta spectacolul, făcea observații și se informa de elementele tinere pe care nu le cunoscuse cînd fusese critic teatral sau director.

[3] Ziarul *Scena* publică aproape zilnic în anii 1918 și 1919 o serie de scrisori adresate « actorului X», « X » simbolizînd întreaga breaslă actoricească.

[4] *Scena*, 1918. Scrisoarea din 10 martie 1918.

[5] *Rampa*, 1929, 27 iulie, publică o scrisoare a lui Davila prin care acesta reamintește ministrului artelor din acea vreme promisiunea de a relua *Vlaicu-vodă*. Lipsit complet de mijloace, el termină totuși scrisoarea spunînd: « neavînd nici un fel de alt venit, mă voi bucura *fără căciuleală*, de ceva tantieme». Sublinierea e a lui Davila.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de suferit din pricina coaliției invidioșilor și a mediocrităților. Așa că omul de teatru, ca și actorul care are ceva de spus, trebuie să lupte pînă la ultima suflare, oricît ar fi de calomniat sau contestat.

Fiindcă Davila îl socotește pe actor port-drapelul teatrului, i se adresează lui aproape tot timpul. Nu-i mai spune pe nume, vorbește în termeni generali și-l povățuiește să fie « colaboratorul frățesc și inteligent al autorului, nu numai rostitorul cuvintelor lui ».

Faptul că actorul joacă azi un împărat, mîine un cerșetor, azi un credincios care moare pe rug, mîine un nelegiuit, nu trebuie să ducă la concluzia eronată că interpretul nu are nici opinie și nici sensibilitate proprie, că nu e decît cutia de rezonanță a unor voci străine, care se perindă. Dimpotrivă. Actorul, « reprezentînd patimile tuturor ființelor omenești, e mai mult decît un om. E întreaga omenire »[1]. Considerîndu-l astfel, Davila socotește paradoxul lui Diderot ca o mistificare și rămîne adeptul lui Horațiu « *si vis me flere*... », căci altfel, « cum ar putea actorul să transmită dincolo de rampă un simțămînt pe care nu-l resimte? »

Publicul este în ultima instanță supremul judecător în materie de teatru și pentru el actorul trebuie să joace cu cel mai mare respect, « chiar dacă în sală ar fi numai o singură persoană în loc de o mie de inși » [2]. Această conștiință profesională Davila o cere mai ales actorului ce vrea să fie socotit artist și nu un simplu profesionist care vînează roluri de succes dar facile, sau își cîntărește rolul și-l cere cît mai întins, ca să-și acopere propria sa insuficiență și goliciune.

Dificultatea de a găsi un interpret, care să cunoască absolut toate intențiile autorului, Davila o consideră rezolvată cînd autorul e și interpretul operei sale. Ca exemplu citează pe Shakespeare și Molière. Neavînd posibilitatea să controlăm azi felul cum interpretau acești geniali scriitori propria lor operă, nu sîntem convinși de adevărul celor afirmate, mai ales că istoria teatrului pomenește de alte nume de actori celebri, interpreți ai operei molierești și shakespeariene.

Davila își mărturisește preferința pentru comedie, deoarece socoate acest gen teatral mai uman, mai aproape de viața trăită de fiecare dintre noi. « Comedia zugrăvește omul, pe cînd tragedia eroul ». Lumea știe ce e un om din propria sa experiență, pe cînd pe erou nu-l cunoaște decît din citate sau din reputație și nu are un termen de comparație luat din viața de toate zilele.

Pentru Davila, « tragedia e operă de invenție, iar comedia operă de observație », dar cere ca din nici una din ele să nu lipsească sufletul omenesc.

★

Ce e opera dramatică, ce trebuie să fie actorul și ce reprezintă teatrul, iată întrebările esențiale pe care și le pune tot timpul și vrea să le rezolve criticul teatral Davila [3]. Nici un moment nu afirmă că a găsit răspunsurile definitive. Totuși, din opera sa critică se desprind următoarele concluzii:

Ca să fii autor dramatic, se cere, pe lîngă simțul frumosului și puterea de expresie, o concepție adîncă asupra vieții, o cunoaștere perfectă a istoriei și a progresului omenirii, o cît mai variată cultură generală. Trebuie spirit

---

[1] *Scena*, 1918. Scrisoarea din 12 iulie.

[2] *Scena*, 1918. Scrisoarea din 12 august.

[3] *Noua revistă romînă*, 1908, nr. 6 și 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de observație ca să aduni din viață materialul necesar și, după aceea, spirit de sinteză. Construcția dramatică trebuie să fie solidă și armonioasă, fără fisuri, replicile cu valoare caracterizantă. Principalul însă e să creezi personaje cu simțiri și patimi omenești — suflete și caractere.

Actorului, colaboratorul cel mai apropiat al autorului, criticul îi cere să fie analistul care pătrunde pînă în resorturile cele mai intime ale operei, dar această disecție pe viu s-o facă atent, și mai ales cu delicateță, pentru ca să poată recompune opera în fața spectatorului, expresivă, plină de viață și cu întreaga ei forță de convingere, așa cum a gîndit-o autorul.

Numai în aceste condiții teatrul va fi ceea ce dorește Davila, « acea artă superioară, cea mai înaltă și cea din urmă manifestație a civilizațiilor ajunse la supremul grad de maturitate ».

А. ДАВИЛЛА КАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ КРИТИК

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Темой настоящей работы является изучение до сих пор неизвестной стороны многогранной деятельности Александра Давилла — директора, режиссера, актера, драматурга, — а именно его театральной критики. Автор подчеркивает страстное увлечение Давилла театром вообще, жертвы личного характера во имя театра, отрыв от своего класса, давший ему возможность всецело посвятить себя театру. При разборе театрального зрелища, критика Давилла уделяет главное внимание исполнению и актерскому мастерству. Автор считает справедливой оценку роли Давилла как основоположника современного румынского театра.

AL. DAVILA, CRITIQUE DRAMATIQUE

RÉSUMÉ

Parmi les multiples aspects de l'activité d'Alexandre Davila — directeur de théâtre, régisseur, acteur, auteur dramatique — cette étude traite d'un côté encore inconnu de cette personnalité: son activité de critique dramatique. L'auteur souligne la véritable passion de Davila pour le théâtre en général, les sacrifices de toutes sortes en faveur de cette institution, le détachement qu'il manifesta envers la classe dont il était issu, afin de pouvoir se dévouer davantage à la carrière d'homme de théâtre. Lorsqu'il analyse un spectacle, sa critique insiste, en premier lieu, sur l'interprétation et sur l'art de l'acteur. Le titre que l'on attribue à Davila, de fondateur du théâtre roumain, est par conséquent des plus justifiés.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GAVRIL MUZICESCU DESPRE CÎNTECUL POPULAR

de **FERNANDA FONI**

Dacă ne-am oprit asupra părerilor lui Gavril Muzicescu despre cîntecul popular, am făcut-o fiindcă în decursul veacului al XIX-lea, cînd se pun bazele școlii muzicale naționale, Muzicescu este cel dintîi care discerne valorile lui cele mai profunde și mai autentice.

Anonimatul în care s-a aflat cîntecul nostru popular a luat sfîrșit o dată cu publicarea primelor colecții de « arii naționale » de către Franz Rujitschi, Al. H. Erlich, Al. Flechtenmacher, I. A. Wachmann și alții. Aceste colecții reprezintă tot atîtea etape, marcînd progresele dobîndite în sensul integrării creatoare a producției artistice populare în muzica noastră cultă. Astfel, dacă autori ca Al. H. Erlich sau I. A. Wachmann nu făceau decît să constate și să semnaleze originalitatea și noutatea cîntului popular, Al. Berdescu aduce un aport în plus, fiind primul care a sezisat importanța exactității în notarea melodiilor, problema păstrării specificului ei, ca și aceea a ritmului.

Tendința de a se imprima un specific național creației muzicale se remarcă la compozitori ca : I. A. Wachmann, Al. Flechtenmacher, Ed. Caudella etc., care au încercat a folosi creația populară în lucrările lor culte, dorind astfel să dea acel « caracter național » muzicii romînești. Trebuie subliniat că în acest sens ei se foloseau numai de melodiile populare culese de la lăutarii de prin orașe, deținători ai așa-numitului « folclor orășenesc ». De altfel, colecțiile apărute pînă atunci cuprindeau de asemenea melodii auzite doar la oraș, venite prin gura lăutarilor la cunoștința muzicienilor profesioniști.

Gavril Muzicescu aduce o importantă înnoire și anume acea orientare către cîntecul popular de la țară, spre deosebire de predecesorii săi amintiți mai sus, în a căror concepție cîntecul popular era sinonim cu acel lăutăresc. Dar nu numai atît ; Muzicescu are deosebitul merit de a fi fost primul care a descifrat caracteristicile modale ale cîntului nostru național, ca și meritul de a fi pus cel dintîi problema unei armonizări corespunzătoare specificului melodic modal al acestui cîntec.

Această valorificare artistică a creației populare a fost împărtășită marelui public prin concertele — rămase de neuitat — ale corului metro-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

politan condus de Gavril Muzicescu. « Cine şi prin ce ar putea însufleţi şi entuziasma o naţiune întreagă dacă nu prin muzică şi încă naţională »[1], spunea Muzicescu dezvăluindu-şi astfel vederile sale despre muzică. Activitatea sa de militant în scopul afirmării producţiei artistice populare s-a completat şi cu o latură puţin întîlnită în acea epocă, şi anume acea luptă pentru afirmarea părerilor sale despre arta muzicală, cîntul naţional şi rolul lor în cultura noastră, dusă prin colaborarea sa publicistică la o serie de periodice ale timpului ca *Epoca*, *Arta*, *Arhiva*, *Armonia*, *Lupta*, *Lira* etc.

Şi în literatură marii scriitori militează pentru afirmarea valorilor artistice populare, activitate care s-a reflectat într-o serie de publicaţii existente. În viaţa muzicală aceste manifestări erau însă cu totul rare, Muzicescu fiind unul din puţinii muzicieni la care activitatea de dirijor de cor, aceea de profesor şi compozitor a fost îmbinată cu pledoariile din articole şi polemici, toate convergînd spre acel ţel al promovării muzicii.

Temperament de artist militant, el s-a format sub influenţa creatoare a revoluţiei de la 1848 şi a continuat lupta pentru promovarea şi propagarea artei naţionale. O deosebită înrîurire a avut asupra sa poetul Vasile Alecsandri, cu care a întreţinut şi legături directe. Culegerea poeziei populare pe care poetul a dăruit-o poporului său, indicînd-o ca bază a literaturii culte, a constituit un exemplu pentru muzicianul care n-a întîrziat să se îndrepte în muzică către aceleaşi izvoare populare.

Integrîndu-se curentului general din veacul al XIX-lea în ţara noastră — dragostea şi interesul pentru creaţia artistică populară — Muzicescu continuă de fapt iniţiativele înaintaşilor săi.

În cultura romînească a acelor vremi se deosebesc aspecte contradictorii. Pe de o parte se înteţesc influenţele străine, susţinute de clasele conducătoare, iar pe de altă parte se intensifică lupta dusă de oamenii înaintaţi ai timpului, pentru afirmarea culturii naţionale. Muzicescu s-a alăturat celei din urmă, luptînd împotriva « străinismului », cum numea el tendinţele cosmopolite ale artei muzicale a secolului al XIX-lea.

El a adus o severă critică atitudinii de dispreţ faţă de tot ce e naţional, — ce se obişnuia pe atunci — cu prilejul publicării articolului *Naţionalism sau cîntecele populare*[2], în care îşi declară poziţia sa protestatară faţă de manifestările cosmopolite ce bîntuiau întreaga viaţă social-culturală a Romîniei secolului al XIX-lea, şi mai cu seamă împotriva influenţelor străine şi a neglijării cîntecului popular în creaţia muzicală. „Un asemenea indiferentism — arăta el — sau mai bine dispreţ ce se practică faţă cu tot ce-i naţional, ne-au lăsat urme triste şi rele în toate. Nu lasă nici în muzică urme bune, căci pînă şi trubadurii noştrii rurali (lăutarii de prin sate) nu mai cîntă cu acea dragoste şi foc cîntecele moştenite de la străbunii lor; nu, astăzi, prin satele cele mai înfundate mai degrabă vei auzi din « Fata Mamei Angôt »... etc., decît o « Văleancă », « Răsai lună » etc." [3].

Cea mai mare primejdie a văzut-o Muzicescu în faptul că tendinţele cosmopolite au reuşit să pătrundă şi la sate, ameninţînd astfel repertoriul naţional, cu atîta dragoste păstrat în tradiţia orală a poporului. Acest lucru

---

[1] *Arta*, I (1884), nr. 11, p. 165, « *5000 lei noi* » ! de G. Muzicescu.

[2] *Arta*, II (1885), nr. 7, *Naţionalism sau cîntecele populare*, de Gavril Muzicescu.

[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a fost remarcat cu deosebită îndurerare, atunci cînd a arătat că « la horă auzi cîntece germane, franceze, italiene, numai romîne nu »[1]. În peregrinările sale cu scopul de a strînge cîntece populare, deseori a avut prilejul să constate această alterare a folclorului, venită și din muzica lăutărească ce pătrundea la sate. Romanțele și ariile franceze sau italiene, atît de apreciate la oraș, și-au făcut drum și către sat. Iată ce povestește Muzicescu: „În vara anului 1875, fiind în excursiuni la munți în comuna Agapia, jud. Neamț, am chemat lăutarii satului (care constau dintr-un scripcariu, viorist și un cobzar) ca să-mi cînte cîntece romînești spre a le nota. Ei bine, mi-a cîntat hora din « Fata mamei Angôt », din « Fatinița », din « Giroflée Girofla » etc., toate pe un ritm de horă sau de brîu"[2].

Muzicianul care a îndrăgit frumusețea și expresivitatea cîntecului nostru popular nu a rămas indiferent la aceste constatări. Primejdia dispariției acestor comori ce vorbeau despre trecutul poporului l-a îndemnat pe Gavril Muzicescu să-și concentreze eforturile pentru alcătuirea unor culegeri de melodii, care să cuprindă aceste prețioase mărturii ale creației muzicale populare romînești.

Și înaintea sa, compozitorii s-au preocupat de adunarea cîntecelor populare. Astfel, sînt cunoscute culegerile lui Wachmann, Flechtenmacher, Berdescu, dar aceștia au cules cîntecul național numai de la lăutarii de la orașe. Așa se explică cum a devenit cîntecul popular sinonim cu cel lăutăresc în concepția compozitorilor de atunci.

Muzicescu a fost primul compozitor romîn care a făcut distincția între cîntecul lăutăresc și cîntecul țărănesc, îndreptîndu-se către acest din urmă izvor al cîntecului cules direct din « gura poporului ». Fără îndoială că în această orientare a muzicianului a avut o deosebită influență și faptul că el și-a completat studiile la Petersburg, în perioada în care viața muzicală rusă era dominată de concepțiile înaintate ale grupului « celor cinci ». Atmosfera culturală a Petersburgului era îmbibată de ideile democraților-revoluționari, idei care au generat și noua orientare realistă în artă. Acolo a văzut Muzicescu cum s-au inspirat compozitorii ruși, începînd încă de la Glinka, din cîntecul țărănesc. Acolo a văzut și prețuirea ce a fost acordată de compozitorii ruși colecțiilor de cîntece populare — dacă ar fi să amintim numai de culegerea făcută de M. Balakirev — cîntece care erau apoi prelucrate în creațiile culte.

În dorința de a strînge neprețuitele cîntece țărănești pe cale de a se pierde, Muzicescu s-a preocupat de culegerea lor pe toate căile posibile. Condițiile de realizare a unei culegeri de melodii de la țară erau deosebit de grele în acea vreme, lipsind orice mijloace științifice. Gavril Muzicescu a deșelenit acest domeniu, recurgînd la tot felul de ajutoare. Coriștii săi l-au ajutat mult în acest sens, căci, veniți din locuri diferite, aduceau cîntecele de țară pe care culegătorul le nota.

Muzicescu aduce o nouă problematică în această direcție, considerînd că fără organizarea unei culegeri metodice care să cuprindă tezaurul folcloric de pe întreg cuprinsul patriei, nu se va ajunge la rezultatele dorite. El a căutat să convingă în acest sens și forurile oficiale, punînd chestiunea importanței culegerii într-un mod mai științific a cîntecelor populare, ca și necesitatea

---

[1] *Epoca*, 1886, nr. 197 — 198, *Muzica în popor*, de GAVRIL MUZICESCU.

[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

formării unor cadre de specialiști care să transcrie melodiile « așa cum le cîntă poporul ».

De aceea, cu prilejul instituirii de către Academie a unui premiu de 5 000 lei pentru cea mai bună culegere — premiu ce urma să fie acordat prin concurs — Muzicescu a intervenit prin presă, argumentînd importanța alcătuirii unei culegeri pe baze științifice. Deoarece Academia nu a dat nici o indicație de felul în care trebuia prezentată culegerea și pentru ca această culegere să fie lucrată în sensul gîndit de el, Muzicescu a propus lămurirea cîtorva chestiuni care să îndrume pe cei ce vor participa la concurs.

O primă problemă pe care a socotit-o necesar a fi lămurită era aceea a interesului ce-l prezenta o colecție de cîntece naționale. În elucidarea acestei chestiuni Muzicescu a adus părerea lui R. Schumann despre cîntecele naționale (părere pe care de altfel a citat-o și în *Precuvîntare* la ediția I a celor *12 melodii naționale* publicate în 1889 [1]): « Ascultă cu luare aminte diferitele cînturi naționale; ele compun un bogat izvor de prea frumoase melodii și te fac să cunoști caracterul diferitelor popoare ». Și comentînd aceste gînduri, el a subliniat « valoarea și însemnătatea de necontestat » a acestor colecții, ca și rolul deosebit ce-l poate avea propagarea melodiilor naționale [2].

A doua problemă pe care a discutat-o cu acest prilej Muzicescu a fost formulată în cererea sa de a fi date indicații precise asupra unor probleme esențiale. Astfel, el a propus să se precizeze dacă melodiile vor fi notate « în unison sau cu acompaniament, ritmate sau nu ». Deci, el a cerut să se decidă dacă melodiile populare trebuiau să fie încadrate în măsuri sau să păstreze ritmul lor liber.

O a treia problemă deosebit de semnificativă mai sugerează atunci Muzicescu Academiei, anume, dacă melodiile populare trebuie să fie « lăsate în tonalitățile în care sînt practicate sau trebuiesc subjugate majorului și minorului actual ? » [3]. De fapt în felul acesta el a solicitat un răspuns în problema armonizării cîntecului popular și a respectării specificului său modal. Însuși felul de formulare a întrebării indică părerea lui în această problemă: « *Lăsate* în tonalitățile în care sînt practicate? », sau « *subjugate* majorului și minorului actual? » (De altfel Muzicescu a rezolvat foarte clar această problemă în culegerea celor *12 melodii naționale*, care a rămas prima încercare de interpretare armonică a cîntului nostru popular).

O a patra problemă din care reiese minuțiozitatea metodică a lui Gavril Muzicescu — în aceste propuneri adresate Academiei — este aceea a alcătuirii culegerii « pe districte și nu pe colecțiuni generale ». Fără îndoială că el a cerut aceasta deoarece cîntecele noastre populare au un specific deosebit și caracteristici diferite de la o regiune la alta. În felul acesta culegerea va fi fost cantitativ mai mică, dar de o calitate superioară, fapt care l-a făcut pe Muzicescu să-și încheie propunerile spunînd: « Desigur că premiul va fi cu mult mai mic, dar scopul va fi mare și sigur de reușita cea mai bună ». Deși acest concurs al Academiei nu s-a mai ținut, interesul pentru culegerea cîntecelor noastre populare nu l-a părăsit pe Muzicescu. În diverse alte articole ale sale, el a reluat această importantă problemă.

---

[1] *Armonia*, an. 5, nr. 7—8, 1928 *Cuvinte de altădată* (Precuvîntare la ed. I a celor « 12 melodii naționale »).

[2] *Arta*, I (1884), nr. II, 5000 *lei noi!* de G. Muzicescu.

[3] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În activitatea sa însă, muzicianul nu s-a limitat numai la realizarea unei culegeri a cîntecelor naționale. De la început el și-a pus problema armonizării acestor cîntece. Pregătirea sa i-a înlesnit înțelegerea specificului modal al cîntecului nostru țărănesc, căruia s-a străduit să-i găsească posibilități adecvate de armonizare.

Prima încercare de armonizare modală a fost făcută de Muzicescu încă din anul 1871, cînd se afla la Ismail ca profesor la seminar. A publicat atunci trei tropare, pe care după ce le-a transpus din notația psaltică în cea guidonică, le-a armonizat. De la 1874 — cum el însuși relatează — i se impusese armonizarea conformă cu caracterul modal al melodiilor populare. În urma cercetărilor însoțite și de încercări personale de armonizare, el a realizat celebra culegere a celor *12 melodii naționale* publicate în anul 1889. Înainte de publicarea acestora, încă în anul 1885, el a publicat în revista *Arta* trei cîntece naționale armonizate și anume: « Vine știuca de la baltă », « Moșulică » și « Văleanca ». După afirmarea profesorului G. Breazul, tot înainte de anul 1889 Muzicescu ar fi reușit să facă o culegere mai mică de cîntece populare, dintre care a reținut pentru culegerea din 1889 trei și anume: « Văleanca », « Moșulică » și « Răsai lună ». Primelor două le-a adaptat texte din poeziile populare ale lui Vasile Alecsandri, devenind renumitele piese « Baba și moșneagul » și « Moș bătrîn ».

În 1889 apare colecția celor *12 melodii naționale*, în care majoritatea cîntecelor au un caracter modal bine definit și sînt armonizate ca atare. Soluțiile găsite sînt noi, dacă nu chiar îndrăznețe, pentru timpul lor.

« De mult mă preocupă această idee (a armonizării) — spune Muzicescu în prefața culegerii — de mai mulți ani o am pus și în practică; n-am avut însă curajul să mă prezint în public cu cîntece de la țară, îngrijorat fiind, nu că vor fi tratate cu indiferentism, dar să nu le compromit. Căci nu numai armonizarea, dar chiar scrierea melodiilor cum le cîntă poporul, nu e lucru ușor, precum mulți au crezut și cred încă și azi » [1].

Accentul pe care Muzicescu îl pune asupra « ideii armonizării », asupra acestor cîntece care « nu fac parte din gamele moderne, ci din cele vechi » [2], arată că ideea era nouă sau, în orice caz, nu era general acceptată. Unii muzicieni contemporani, care, educați în școlile occidentului, erau subjugați formelor clasice de armonizare, socoteau orice abatere de la aceste reguli drept cel mai clar indiciu de incompetență profesională. De altfel, chiar cu prilejul publicării primelor melodii în *Arta* (1885), în noua lor interpretare armonică, unii din compozitorii vremii l-au atacat pe Muzicescu prin presă.

O polemică aprinsă s-a iscat pe această temă datorită unui articol al lui Gh. Scheletti, publicat în aceeași revistă în care se tipăriseră cele trei cîntece. Neînțelegînd specificul melodic al cîntului popular, Gh. Scheletti a crezut că a descoperit erori grave în armonizarea lui Muzicescu, susținînd că « semnele tonatice » sînt greșite.

Muzicescu, dibaci mînuitor al scrisului, a folosit și acest prilej pentru a combate preconceptele epocii, apărînd și sprijinind cu argumente științifice părerile sale. Astfel, în răspunsul său el arăta că în armonizările sale a încercat a respecta natura firească a cîntului național, din grija de a nu-l încorseta

---

[1] *12 melodii naționale*, culegere de G. Muzicescu, ed. I, 1889.

[2] *Arta*, II (1885), nr. 9—10, p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

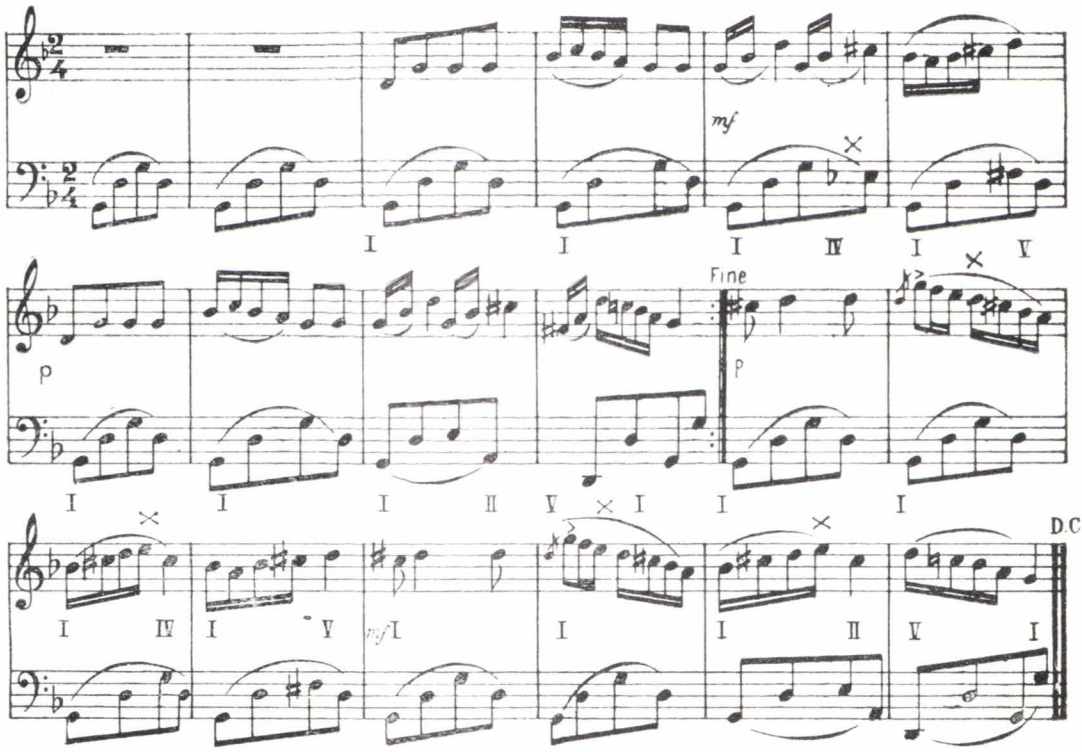
într-o străină haină de major sau minor. Astfel, la acuzația adusă că în cîntecul « Vine știuca de la baltă » ar fi întrebuințat gama sol minor și a pus numai un mi bemol la cheie, el a răspuns cu ironie: « . . . știuca cînd vine de la baltă nu vrea să aibă decît un singur bemol, pe si avînd tonul dat sol, făcînd și finitul tot pe sol. Așadar, sol minor cu mi natural »[1].

Iar pentru a sublinia firescul acestor procedee, el adaugă: « Ştiuca strigă mi curat și cu nici un preț nu vrea mi bemol ». Dar pentru a nu lăsa nici un dubiu, Muzicescu a dat structura gamei acestui cîntec în formula clasică de analiză:

1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8
T ST T T T ST T

După cum se vede este vorba de structura tipică a modului doric.

Deși nu este inclus în colecția celor *12 melodii naționale*, cîntecul « Vine știuca de la baltă » merită a fi menționat ca model de felul în care a găsit Muzicescu cele mai adecvate forme de armonizare a cîntului nostru popular. În acest cîntec compozitorul a folosit un sol doric, gamă care se caracterizează prin intervalul de terță mică și sextă mare (așa cum s-a exprimat Muzicescu, o gamă de sol minor cu mi natural).



De aceea, Muzicescu aduce în bas fundamentala sol de cîte ori apare mi natural în melodie, creînd astfel intervalul de sextă mare, caracteristic modului. Compozitorul a armonizat treapta a IV-a a gamei (măsura a 5-a), cu fundamentala do și terța mi alterate, acord în care do diez este sensibilă

[1] *Arta*, II (1885), nr, 9—10, p. 69.

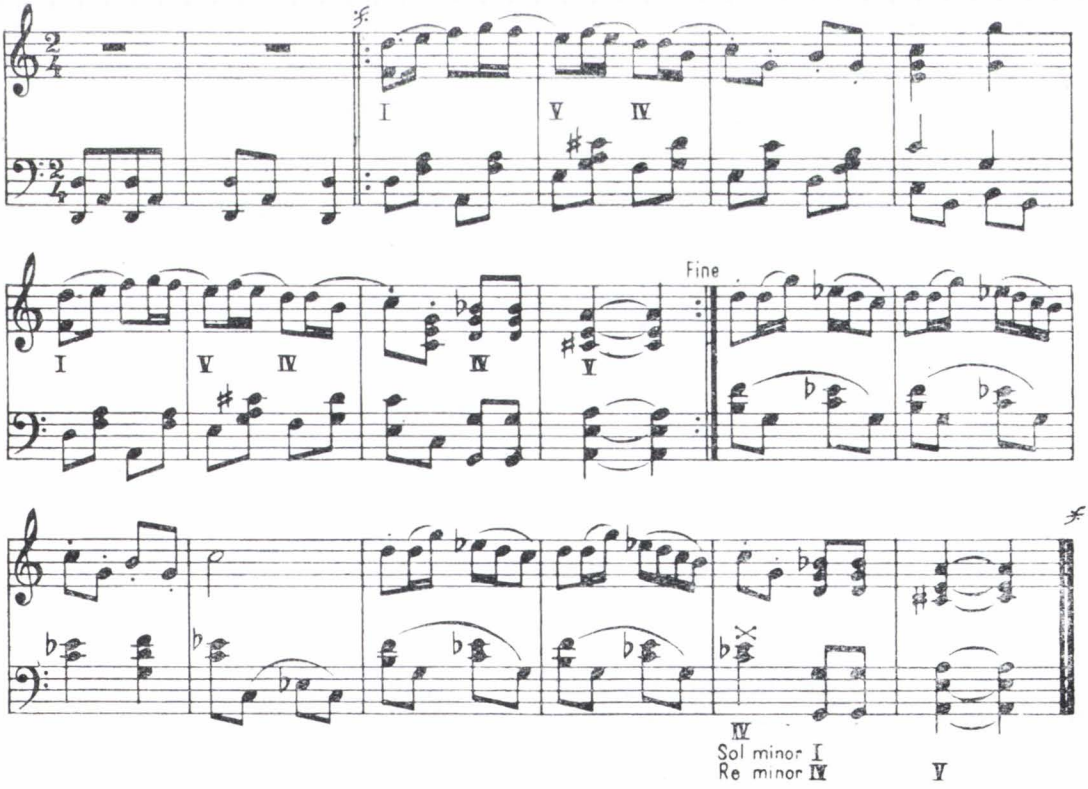
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

față de re (cvinta gamei), iar mi bemol sensibilă față de același re (fundamentala acordului de dominantă).

De remarcat este becarizarea lui do în măsurile de semicadență și cadență finală (deși în măsura precedentă avusese do diez), pentru a nu face cu si bemol un interval de secundă mărită, atît de frecvent în muzica compozitorilor romîni din secolul al XIX-lea, interval considerat de aceștia caracteristic pentru muzica populară. Muzicescu a evitat acest interval pentru că socotea că nu în aceasta constă specificul cîntecului național, ci în întreaga lui structură modală pe care o reliefează găsindu-i armoniile cele mai firești.

În același atac al lui Gh. Scheletti îndreptat împotriva îndrăznețului inovator, nici cîntecul « Moșulică » nu a fost mai bine înțeles. Astfel, Scheletti a susținut că acest cîntec este în re minor, iar compozitorul ar fi omis și aci « semnele tonatice » la cheie (adică pe si bemol). Muzicescu, păstrînd tonul ironic, a încercat să explice grija sa pentru specificul cîntecului, arătînd că « Moșulică nici în ruptul capului nu vrea să audă de semne tonatice, și tocmai la sfîrșit se duce de se așează în altă gamă decît aceea în care e scris » [1]. Dar, ca și în explicațiile trecute, Muzicescu arată apoi în mod absolut științific părerea sa, anume că el a considerat acest cîntec într-un mod doric, fapt din care au decurs interpretările armonice date.

Muzicescu nu punea nici o armură la cheie, dar aceasta nu înseamnă că el a considerat melodia în do major; ca și în alte cazuri similare el se ferește s-o închidă în tiparele strîmte ale tonalității, urmînd ca accidenții să-i scrie în cursul cîntecului sub formă de alterații pasagere. Așa a procedat și în cîntecul « Moșulică » numit încă și « Moș bătrîn » care poate fi considerat într-un re minor și într-un mod de do cu terță mică și septimă mare:



[1] *Arta*, II (1885), nr. 9—10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După primele măsuri, care se pot determina ca fiind în re minor pe treptele I, V, IV, melodia face o deviere, — în aparență modulantă spre do, în realitate însă este folosirea de acorduri diferite pentru aceleași trepte. Caracterul de re minor se confirmă puternic prin cadența pe la major (dominanta lui re), care încheie prima parte. În partea a doua urmează o trecere bruscă într-un mod de do cu terță mică și septimă mare, adică cu mi bemol și si natural. Revenirea în re minor se face prin cadența finală, identică cu cea din prima parte, dar adusă de data aceasta prin treapta a IV-a a lui sol minor și treapta I a lui sol minor (ca subdominantă a lui re).

Armonizarea lui Muzicescu este transparentă, vioaie, urmînd îndeaproape melodia veselă, ritmică și accentuîndu-i caracterul hazliu.

Tot cu prilejul polemicii mai sus amintite, Scheletti l-a acuzat pe Muzicescu de « neadmiterea unui ton fundamental ». Deosebit de semnificativ pentru înțelegerea concepțiilor sale despre muzică, este răspunsul dat în această problemă de compozitor. « Unde-i lipsă de tonalitate, acolo-i lipsă de unitate », — spunea el în neîntîrziatul răspuns. « O piesă, a cărei întreg nu-l poți preciza din cauză că înclină cînd într-o parte, cînd în alta, cu alte cuvinte pare că umblă amețit, de acolo nu poți deduce nimic, afară de meșteșugul modulațiilor, dacă și acestea sînt bine făcute. Asemenea piesă se poate compara cu un discurs în pronunțarea căruia ai auzit vorbe și fraze frumoase fără să-ți poți da seama despre ce anume s-a vorbit. Cui plac asemenea discursuri poate să-i placă și muzica fără tonalitate; mie unuia însă, nu »[1]. Claritatea spuselor sale fac inutilă o mai amplă comentare a lor. Subliniem totuși că prin această afirmație Muzicescu a dorit să precizeze importanța unui bogat conținut, a unei idei conducătoare într-o creație muzicală, în sprijinul cărora trebuie folosite toate mijloacele pentru a pune în relief această valoare fundamentală. Dar mai cu seamă el a dorit să se înțeleagă că dacă a armonizat cîntecele populare ținînd seama de natura lor, el n-a renunțat la principiile armonice de bază, dar a găsit alte funcțiuni mai potrivite specificului melodic popular. Prin aceasta nu a știrbit cu ceva din frumusețea lor, dimpotrivă, a pus în valoare producția artistică a poporului.

Este de observat că în armonizările sale, Muzicescu a pornit de la melodie, în care a găsit virtualități armonice proprii, și nu de la un preconcept armonic, ca cei dinaintea sa. De altfel, importanța pe care o acorda melodiei, socotită ca elementul de bază al muzicii, se desprinde nu numai din creația sa, ci și din scrisul său. Într-o scrisoare Muzicescu spunea textual: « Eu m-am silit foarte mult ca să pot ajunge la adevăratul scop al muzicii: adică să pot da cît de puțină însemnătate melodiei, ca una ce exprimă ideia... »[2].

Tocmai din acest respect pentru melodie, Muzicescu a căutat și armonizarea cea mai potrivită, pentru a o reda cu frumusețea ei neștirbită. În acest sens, o armonizare remarcabilă, — elocventă pentru felul în care a respectat Muzicescu melodia cîntecului nostru național, — are cîntecul « Răsai lună », cules de compozitor, atît în Transilvania cît și în Moldova (și găsit similar în ambele regiuni).

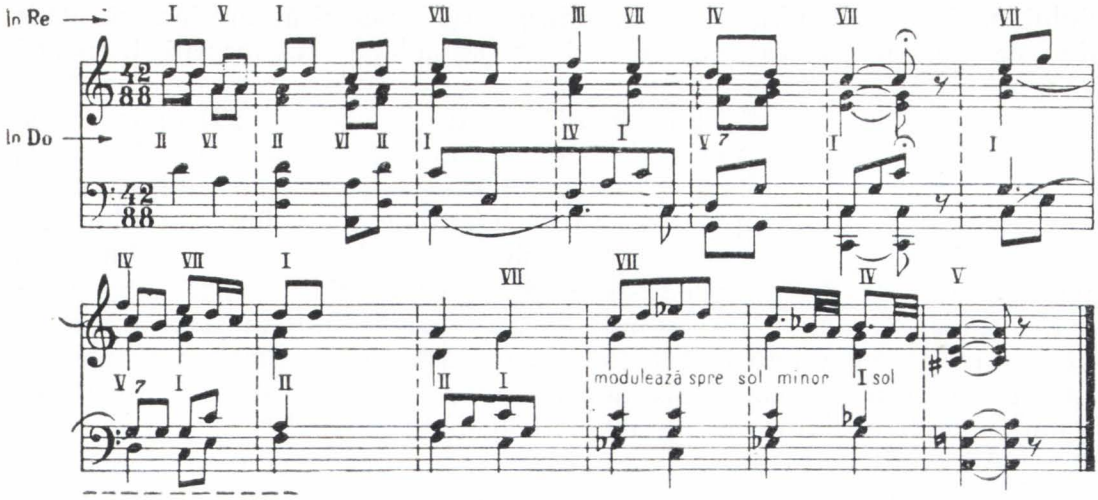
Armonizarea cîntecului poate fi interpretată în două feluri: ca re minor și ca do major.

---

[1] *Arta*, II (1885), nr. 9—10, p. 69.

[2] Scrisoare către episcopul Melhisedec din 17 ian. 1871.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Prima ipoteză presupune că melodia este în re minor (deasupra portativului sînt notate treptele gamei astfel interpretate). La sfîrșit se utilizează un re minor cu treapta a doua coborîtă, adică cu mi bemol și se încheie pe dominantă, adică la major. Muzicescu armonizează foarte frumos acest re cu treapta a II-a coborîtă și anume, cu treapta a VII-a minoră, cu treapta a IV-a minoră și terminînd pe dominanta majoră.

A doua ipoteză, aceea că melodia este în do major, nu este tot atît de convingătoare, deoarece specificul major al lui do nu se impune pe deplin datorită frecvenței treptelor secundare (II și VI), a începutului minor și a cadenței finale pe dominanta lui re minor, care infirmă caracterul tonal major dat de sfîrșitul primei părți (anume, cadența pe treapta I din do major). Cadența finală pe dominanta lui re minor are evidentul scop de legătură cu începutul cîntecului.

Colecțiile de melodii populare ale lui Gavril Muzicescu cuprind cîntece ce « oglindesc simțămintele poporului ». Vorbind despre posibilitățile de expresie ale cîntecului popular, el a arătat într-unul din frumoasele sale articole: « . . . omul muncitor cînd simte o bucurie în sufletul său, sau este bine dispus, cîntă, iar de se întîmplă că soarta îl persecută, viața lui nu e decît o povară, el atunci își micșorează suferințele prin cîntec »[1]. Şi într-adevăr, cu cîtă ușurință ne pot transpune melodiile naționale în trecutul de luptă, de suferință, de asuprire al poporului nostru, tot așa cum arată ele optimismul și veselia țăranului romîn. Apare clar că Muzicescu a sezisat importantul rol social al cîntului național, care, — în împletirea sa firească cu viața țăranului romîn, — capătă calități expresive ce reușesc în chip deosebit de plastic să redea momentele semnificative ale acestei vieți.

Găsind forma de armonizare potrivită naturii modale a cîntecului popular, Muzicescu a dat o deosebită valoare izvorului de inspirație folclorică. Într-o anume măsură, el a făcut pentru muzica romînească ceea ce a izbutit poetul Vasile Alecsandri pentru literatura romînească.

Considerația pe care o avea muzicianul pentru comorile populare își găsește expresia în afirmația sa prin care, de fapt, el se alătură princi-

---

[1] *Lira romînă*, I (1880), nr. 6, p. 41, *Cîteva cuvinte despre muzică*, de Gavril Muzicescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

piului unei creații culte bazate pe inspirația folclorică, arătînd că « tot din acest izvor nesecat[1] ar trebui să se adape și specialiștii noștri compozitori »[2].

Cu prilejul Expoziției internaționale de la Paris (1889) unde a fost premiată, culegerea celor *12 melodii naționale*, armonizate pe temeiuri modale, găsește o apreciere unanimă. Din recenziile și articolele apărute atunci în presa franceză rezultă că aprecierea a fost determinată în primul rînd de originalitatea și frumusețea noilor soluții găsite de muzicianul romîn. Astfel, în analiza dedicată celor *12 melodii naționale* din recenzia făcută cu acel prilej în *Revue des Traditions populaires*[3] de către cunoscutul muzicolog francez Julien Tiersot, el a remarcat frumusețea cîntecelor noastre populare și a subliniat meritul deosebit al compozitorului, care, aducînd cîntul național în muzica cultă a izbutit să-i păstreze originalitatea.

Autorul recenziei se ocupă îndeosebi de noutatea ce o prezintă melodiile din punctul de vedere al tonalității, arătînd că nici una din ele nu este propriu-zis în major. În felul acesta, criticul a subliniat noutatea și interesul interpretărilor armonice ale lui Muzicescu, care a găsit soluții acordate cu specificul naturii cîntului popular romînesc.

Frumoasele melodii armonizate de Gavril Muzicescu au intrat în repertoriul corului metropolitan din Iași, reușind astfel să se impună în viața muzicală, devenind cu timpul nelipsite de la orice manifestare corală. Muzicieni de frunte din țara noastră au subliniat marile merite ale compozitorului, care a deschis noi orizonturi de dezvoltare muzicii romînești. Așa, de pildă, Tiberiu Brediceanu spune: « Gavril Muzicescu a arătat în chip neîndoielnic că un cîntec poporal bine ales și bine armonizat se poate cînta în orice concert de elită și că, prin urmare, muzica populară romînească are toate calitățile pentru a fi utilizată și prelucrată într-o formă superioară, cultă »[4].

În turneul pe care l-a făcut cu corul metropolitan în Transilvania, aceste melodii au fost primite cu nespusă căldură și admirație, îndeplinind acel rol de comunicare și unificare a poporului, pe care Muzicescu l-a atribuit muzicii. Și într-adevăr, în viața romînilor despărțiți de frații lor de dincolo de Carpați, aceste manifestări muzicale au avut darul de a-i însufleți și a le întări încrederea în comunitatea întregului popor romîn.

Efectul concertelor din Transilvania nu s-a scontat numai cu un entuziasm de moment. Ca un ecou al răsunătoarelor concerte ale corului metropolitan, a urmat organizarea reuniunilor corale, după modelul corului din Iași, reuniuni în care s-a cultivat cîntecul național și care au dus mai departe tradiția întemeiată de Muzicescu, contribuind astfel la dezvoltarea muzicii corale romînești pe temeiuri folclorice.

Cu prilejul turneului, melodiile noastre populare au trecut și dincolo de hotare. Astfel, în volumul II din culegerea *Magyar Arion* de Harrach Joszeph,[5] s-au publicat două cîntece armonizate de Gabor (sic) Muzicescu, la p. 97 « Doina » *(román népdal)* iar la p. 102 « Mondta rózsám ». Tot la Budapesta, în anul 1898 la un concert dat de un cor mixt s-a executat cîntecul « Zis-a badea c-a veni », tradus în ungurește. Cîntecele noastre naționale

---

[1] E vorba de cîntecul popular.

[2] *Arhiva*, Iași, 1901, nr. 7—8, p. 317 *Cîntările bisericești și muzica populară*, de G. Muzicescu.

[3] *Revue des traditions populaires*, Paris, 1890, t. V.

[4] *Lui Musicescu omagiu*, 1934, p. 32. *Gavril Muzicescu la Lugoj*, de Tiberiu Brediceanu.

[5] Ed. Lampel Robert, Budapesta, ed. I (1893), ed. II (1896).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

au intrat și în repertoriul vestitului cor rusesc condus de Slavianski, încă din anul 1889, după ce acest dirijor le-a apreciat în concertele conduse de Muzicescu la Iași.

În legătură cu motivul care l-a determinat pe conducătorul corului metropolitan să-și aleagă traseul turneului întreprins dincolo de munți, este semnificativ de arătat că acesta a spus: « Am ales anume Serbia, Bulgaria, Turchia, fiindcă cîntecele noastre stau în strînsă legătură cu a lor »[1]. Este evident că Muzicescu, ca un bun cunoscător al folclorului, a descifrat fondul comun al muzicii populare sud-est europene. În acest sens, Muzicescu este, după știința noastră, cel dintîi care a afirmat acest lucru, care de atunci, prin cercetările lui Béla Bártok și a altora a fost studiat amplu, cu mijloace științifice și astfel confirmat.

Prin aducerea cîntului popular în manifestările muzicale culte, accesibilitatea concertelor corale a crescut în chip vădit, ajungîndu-se la o lărgire sensibilă a publicului muzical.

Dragostea înaintatului muzician pentru cîntul național, deosebita grijă cu care s-a apropiat de el, au făcut din Muzicescu un fin cercetător al acestui izvor de inspirație. Într-unul din articolele sale, în care a făcut o seamă de aprecieri importante asupra « muzicii poporane », el vorbea despre făuritorul cîntecului național într-un mod emoționant, arătînd de fapt paternitatea întregului popor asupra frumuseții creației folclorice. « În cîntecele poporane nu se pune în joc nici originea, nici autorii... — a spus el. Se poate spune numai atîta cu siguranță, că prima impresie dată în vileag de acel ce a avut inspirația momentului a trecut printr-o cenzură de zecimi de ani, pînă ce s-a cristalizat într-o formă definitivă »[2]. Muzicescu a văzut astfel în aspectul cîntului popular de operă anonimă a întregului popor, îndelungatul proces de perfecționare, de cizelare, ce se exercită de-a lungul zecilor și sutelor de ani asupra cîntului național, pînă ce acesta devine o desăvîrșită operă de artă. Acest fel de a gîndi vine în categoric contrast cu părerea celor ce văd în folclor numai produsul improvizației, a spontaneității momentane a geniului popular.

Întreaga activitate de promovare a cîntecului popular și de propagare a muzicii depusă de Muzicescu a prilejuit închegarea părerilor sale cu privire la rolul social-educativ al muzicii. De aceea, atunci cînd ministerul a încercat să scoată obiectul muzicii din programa analitică, el a subliniat însemnătatea muzicii în procesul de învățămînt, combătînd cu energie, — și nu fără oarecare patetism exagerat, — directivele ministerului. « Muzica, — spunea el — exercită o influență foarte puternică asupra omului, prin mijlocul ei omul își înnobilează caracterul, iar sufletul îl înalță către regiunile ideale. Prin puterea muzicii se propagă moralitatea și se deșteaptă sentimentele naționale etc. Prin ce mijloc voiți dar a forma cetățeni de caracter, buni, insuflați de credință și iubire către stat și națiune, dacă le înlăturați elementul prin care ei ar putea să le cultive toate acestea! »[3] Această atitudine combativă este caracteristică pentru Gavril Muzicescu, ori de cîte ori își apăra părerile sale în legătură cu cîntul popular și rolul social al muzicii.

---

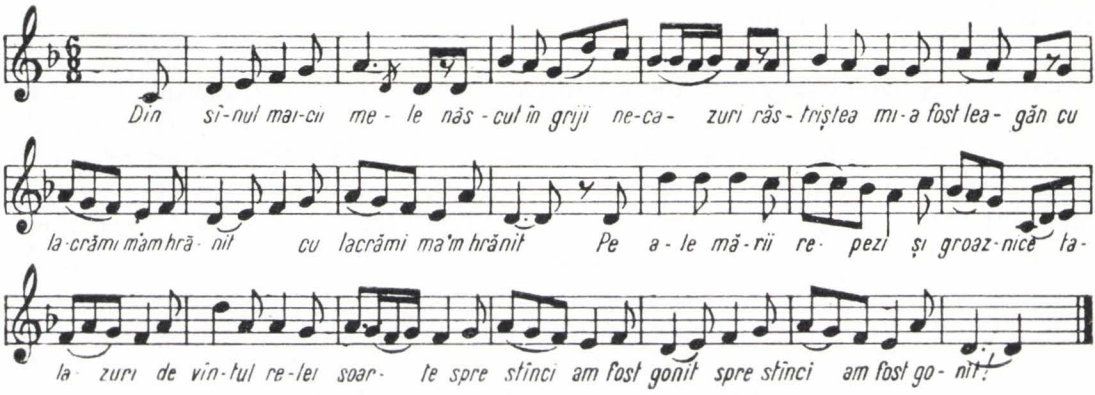
[1] Scrisoarea către Episcopul Melhisedec, 1890, Iași.

[2] *Arhiva*, Iași, 1901, nr. 7—8, p. 311, *Cîntările bisericești și muzica poporană*, de Gavril Muzicescu.

[3] *Epoca*, 1886, nr. 197—198, *Muzica în popor*, de G. Muzicescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Muzicescu a cerut să fie acordată o deosebită atenție obiectului muzicii, deoarece era convins de forța ei mobilizatoare, de conținutul de idei pe care muzica îl poate comunica unui popor. El a fost preocupat de problema conținutului de idei pe care-l transmite muzica și a dezbătut deseori această caracteristică în scrierile sale. În amănunt însă, a dezvoltat ideile sale în legătură cu stricta dependență între conținut și forma de exprimare muzicală, în articolul « Relativ la Deșteaptă-te romîne ». În acest articol Muzicescu a adus o serie de date interesante asupra poeziei și melodiei acestui cîntec. Astfel, el a arătat că melodia originală a fost scrisă în anul 1839 de Anton Pann, pe textul poetic al lui Grigore Alexandrescu, intitulat « Din sînul maicii mele ». În legătură cu această melodie Muzicescu a spus: « Oricine va auzi cuvintele de mai sus cu această melodie, va recunoaște strînsa legătură și reciproca caracterizare ce există între ele » [1].



Muzicescu a arătat că între conținutul de idei și exprimarea muzicală trebuie să existe o armonioasă unitate. Dar nu numai atît, el a arătat că într-o lucrare muzicală nu este de ajuns să ai un conținut literar bogat, expresiv, poetic ci că forma muzicală în care este turnat acest conținut este și ea importantă. Frumusețea, aprecierea oricărui « cîntec » depinde de găsirea celei mai potrivite melodii, de dinamismul, expresivitatea și plasticitatea acesteia.

Am încercat în acest scurt studiu să dăm semnificația cuvenită unora din cele mai interesante păreri ale lui Gavril Muzicescu în legătură cu cîntecul nostru popular și în genere cu rolul social al muzicii. Părerile sale contribuie la stabilirea concepțiilor sale estetico-muzicale, care ne indică locul de seamă pe care acest mare muzician al secolului trecut trebuie să-l ocupe în istoria muzicii romînești.

ГАВРИЛ МУЗИЧЕСКУ И НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

После краткого обзора главнейших этапов изучения румынского фольклора — от появления первых сборников народных песен в первой половине XIX в. до эпохи, в которую развертывается деятельность Гаврила Музическу — автор выявляет значение этого музыканта: он не только первый обратился к крестьянской песне (в отличие от

[1] *Arta* IV (1895), nr. 2, p. 49, *Relativ la Deșteaptă-te romîne* de Gavril Muzicescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

своих предшественников, смешивавших понятия народной песни и песни народных музыкантов), но и первый расшифровал характерное ладовое строение румынской народной песни и выдвинул вопрос о гармонизации, соответствующей ладовой специфике этой песни.

Далее автор обсуждает мысли Г. Музическу о космополитических тенденциях в музыке XIX в., а также его стремление составить сборник народных мотивов по более научному методу с целью сохранения сокровищницы народного художественного творчества, находящейся под угрозой исчезновения из-за проникших и в румынскую деревню космополитических тенденций.

Сжатый музыкальный анализ выявляет значение гармонизации Музическу — новой гармонической трактовки, соответствующей специфическому ладовому строению народной песни; он также указывает на отсутствие понимания со стороны современников по этому вопросу. В качестве одной из самых знаменательных мыслей Музическу автор приводит его мнение о необходимости насыщать музыкальное произведение богатым идейным содержанием и использовать все художественные средства музыкального выражения. Общественно-воспитательная роль музыки, популяризация музыки, проводится Г. Музическу при помощи метрополичьего хора; его концепция об общем фонде восточно-европейской народной музыки, взгляд Музическу на творца народной песни и на процесс совершенствования песни на протяжении веков приводят к созданию его эстетико-музыкального мировоззрения, оправдывающего почетное место, которое этот музыкант должен занять в истории румынской музыки.

CERTAINES OPINIONS DE GAVRIL MUSICESCO SUR LE CHANT POPULAIRE

RÉSUMÉ

L'auteur donne un bref aperçu des étapes les plus importantes de l'étude du folklore roumain, à commencer par l'apparition des premières collections de chants populaires, au cours de la première moitié du XIXe siècle jusqu'à l'époque à laquelle Gavril Musicesco a déployé son activité. Il relève la valeur de ce musicien qui, non seulement fut le premier à s'orienter vers le chant populaire (en contraste avec ses prédécesseurs qui considéraient le chant populaire synonyme du chant des musiciens tziganes), mais encore le premier à déchiffrer les caractéristiques modales du chant populaire roumain. C'est lui qui a entrepris, pour la première fois, d'harmoniser ce chant, en tenant compte du spécifique modal.

L'article relève ensuite la critique de Musicesco contre les tendances cosmopolites manifestées dans la musique du XIXe siècle, ainsi que son travail en vue d'élaborer un recueil de mélodies nationales d'après une méthode plus scientifique, afin de conserver les trésors de la production artistique populaire menacée de disparaître à cause de ces mêmes tendances, qui avaient pénétré jusque dans le village roumain.

L'auteur relève, dans une courte analyse musicale la valeur de la nouvelle interprétation harmonique conformément au spécifique modal du chant populaire, harmonisé par Musicesco, ainsi que l'incompréhension qu'il a rencontrée chez ses contemporains en cette matière. Comme l'une des plus significatives de ce musicien, il cite son opinion sur la nécessité d'un riche bagage d'idées dans une œuvre musicale et de la mise en jeu de tous les moyens pour mettre ces idées en relief au point de vue musical. Le rôle social et éducatif de la musique, la propagande musicale que Musicesco a menée par les concerts du Chœur métropolitain, la juste compréhension du fonds commun de la musique populaire du Sud-Est européen, ses vues sur les créateurs du chant populaire et sur le processus de perfectionnement de ce chant, au cours des ans, permettent d'établir les conceptions esthétiques et musicales de ce musicien, qui indiquent la place très importante qui lui revient dans l'histoire de la musique roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

NOTE DESPRE « AERUL DOAMNEI MALINA »

Printr-un scurt articol, apărut în 1945, cunoscutul cercetător al vechii noastre arte I. D. Ştefănescu, adăuga la cele două piese de broderie din vremea lui Alexandru cel Bun cunoscute pînă atunci — epitrahilul fost la mănăstirea Sf. Nicolae de la Staraia Ladoga şi epitaful, fost al mitropoliei din Suceava, azi la Lwow [1] — o a treia: « aerul doamnei Malina », pe care îl descoperise la mănăstirea Bistriţa (moldovenească) [2].

După o scurtă prezentare a scenei « Punerii în mormînt » ce împodobeşte broderia bistriţeană [3], descriind chenarul ce o înconjură, autorul ne spunea: « Partea inferioară a acestuia (a chenarului) conţine o inscripţie în veche slavă, brodată cu fir de aur: Acest aer a fost cusut de doamna (« la princesse ») Malina; nu ni se arată data şi nu avem vreo altă indicaţie în această privinţă [4].

I. D. Ştefănescu face apoi, îndată, apropierea între numele de Malina de pe broderia bistriţeană şi cel al doamnei Marina a lui Alexandru cel Bun, al cărei portret figurează, împreună cu cel al soţului ei pe poalele epitrahilului fost la mănăstirea Staraia Ladoga, întrebîndu-se: « Pe aerul nostru s-a scris doamna Malina: e o greşeală a brodezei, o altă pronunţare, sau un alt chip de a ortografia numele? ». D-sa răspunde: « Ni se pare probabil că fiecare dintre aceste trei ipoteze poate fi adoptată, fără teama de a dăuna adevărului » [5].

Această identificare a Malinei cu doamna Marina a lui Alexandru cel Bun, ar fi confirmată, socoteşte I. D. Ştefănescu, şi de unele considerente de stil şi tehnică: « Bogăţia firului de aur, calitatea mătăsii, lucrătura (« l'exécution ») ne trimit la epitrahilul de la Ladoga şi la

[1] Pentru epitrahil v. M. A. Musicescu, *Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun* în acest număr de revistă cu toată bibliografia. Pentru epitaf, C. Bobulescu, *Pentru pomenirea lui Alexandru cel Bun*... Chişinău, 1934, p. 65—74 (cu o ilustraţie); E. Turdeanu, *La broderie religieuse en Roumanie. Les épitaphioi moldaves au XV-e et XVI-e siècles*, Bucureşti, 1941, p. 203—204 şi pl. III (extras din *Cercetări literare*, IV (1940), cu bibliografia la zi).

[2] I. D. Ştefănescu, *L'aër de la princesse Malina*, în *Revista istorică romînă*, XV (1945), fasc. II, p. 129—132 (cu o ilustraţie în text).

[3] Din această descriere desprindem numai cîteva elemente care vor putea servi în discuţia ce urmează şi pe care le dăm în traducere romînă: Aerul « măsoară 605 mm pe 585 mm, dar a fost căptuşit şi cusut, într-o epocă recentă, pe o bucată de mătase roz de dimensiuni mai mari. Fondul este de catifea netunsă (« velours épinglé») cafenie deschis... Trupul <lui Isus> e culcat pe o scoarţă (« un tapis») formată din fîşii transversale, lucrate în fir de aur şi de argint şi în mătase albastră şi roşie-purpurie (« grenat»). Motive geometrice, mai ales în romb (« des losanges»), evidenţiază caracterul oriental al scoarţei, care aminteşte foarte mult vechile scoarţe romîneşti»... Cei doi îngeri îngenunchiaţi din partea de jos a scenei sînt « despărţiţi printr-un subţire arbust sau printr-o floare de cîmp... Şase stele cu cîte şase raze îmbogăţesc partea superioară a vălului » (p. 130—131).

[4] I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 131.

[5] *Ibidem*, p. 132.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

epitaful lui Alexandru cel Bun, piese sigur datate; stilul figurilor aminteşte şi el pe cel al acestor două monumente. Relevăm, în primul rînd, chipul de a modela draperiile, părul, ochii cu privire interioară, mîinile şi proporţia figurilor »[1].

De aici, concluzia: « Aerul este opera mîinilor doamnei Malina sau Marina a lui Alexandru cel Bun şi se datează astfel din prima treime a secolului al XV-lea »[2].

★

Faţă de această atribuire atît de categorică, îndrăznim să arătăm oarecare rezerve bazate pe următoarele consideraţii.

Tipul iconografic căreia îi aparţine reprezentarea de pe broderia în discuţie[3] nu poate constitui, desigur, un element de datare precisă. Faptul că asemenea tipuri iconografice se perpetuează, aproape neschimbate, adesea timp de secole şi că, nu arareori, un tip vechi este reluat într-o operă cu mult mai tîrzie, a făcut, fără îndoială — şi pe bună dreptate — pe descoperitorul vălului în discuţie să nu încerce o datare pe acest criteriu.

Tehnica şi materialul nu ni se par a oferi — în cazul de faţă — nici ele, elemente suficiente pentru o datare precisă, termenii de comparaţie lipsind. Epitrahilul aflător odinioară la mănăstirea de la Staraia Ladoga — azi dispărut — nu ne-a fost cunoscut pînă acum, decît dintr-o singură fotografie de detaliu; un studiu al tehnicii şi materialelor folosite a fost deci cu neputinţă[4]. Epitaful, aflător azi la Lwow, n-a fost nici el cercetat, pînă în prezent, decît tot după fotografii[5]. Ca urmare, şi argumentele pe care ni le dă, cu privire la tehnică şi material I. D. Ştefănescu, sînt departe de a fi concludente: « bogăţia firului de aur » nu poate constitui, desigur, o caracteristică a artei broderiilor din vremea lui Alexandru cel Bun, ea fiind una dintre permanenţele acestui gen în Moldova; « calitatea mătăsii » ni se pare a fi un element prea vag, atîta vreme cît nu avem încă o cercetare tehnologică a materialelor folosite în celelalte broderii contemporane.

Dar chiar presupunînd unele asemănări de tehnică, nu putem ajunge, numai pe această bază, la o datare precisă a broderiei bistriţene: tehnica ţinea şi ea în trecut de unele reţete de atelier cu grijă păstrate, adesea mai bine de un veac.

Stilul ar putea fi, eventual, un criteriu destul de sigur de datare. Dar caracteristicile stilistice pe care le enumeră I. D. Ştefănescu fără a intra în amănunte —din păcate— rămîn totuşi destul de vagi: « chipul în care sînt modelate draperiile, părul, ochii cu privire interioară, mîinile » ca şi « proporţia figurilor », pot depinde tot atît de bine şi de formaţia sau talentul artistului ca şi de o evoluţie stilistică.

Ni se pare însă că, în chiar descrierea din articolul amintit putem găsi, menţionate măcar în parte, unele amănunte ce ar putea servi — credem — ca elemente pentru o mai certă datare şi a căror însemnătate, din acest punct de vedere, pare a fi scăpat autorului său.

În cele mai vechi reprezentări de pe epitafe, precum se ştie, trupul mort al lui Isus — nesprijinit, de cele mai multe ori, pe nimic[6] — este plîns numai de îngeri. Scena are astfel un caracter pur simbolic, teologic. Ea se petrece în afară de timp şi de spaţiu, în cerul simbolizat de puzderia de stele ce înconjură de toate părţile trupul. Nici chiar cînd — în rarisime cazuri — fondul este constituit numai de un motiv vegetal, acesta nu reprezintă în scenă pămîntescul, ci — prin sensul lui simbolic şi prin stilizarea sa — tot acelaşi abstract teologic[7]. Acestui prim tip — simbolic — îi aparţin epitaful *sîrbesc* al principeselor Euthimia şi Eupraxia şi, dintre broderiile moldoveneşti, vălul de la Vatra-Moldoviţei (1484)[8].

---

[1] I. D. ŞTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 131.

[2] *Ibidem.*

[3] Pentru însemnătatea acestui tip iconografic v. preţioasele consideraţii ale lui I. D. ŞTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 132.

[4] Această cercetare este posibilă acum — dar cu unele puncte de îndoială şi cu unele rezerve, v. M. A. MUSICESCU, *op. cit.*

[5] Autorii citaţi mai sus, p. precedentă, nota 1, au lucrat numai pe fotografii.

[6] În cîteva cazuri, totuşi, trupul lui Isus este sprijinit pe « Piatra roşie de la Efes», întocmai ca în tipul pe care îl vom descrie imediat mai departe.

[7] Numai într-un singur caz — epitaful aflător azi la South-Kensington Museum (G. MILLET, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947, pl. CLXXXI) de la 1407 — fără corespondent în Moldova, fondul, *din care stelele lipsesc*, este în întregime acoperit de meandrele unor coarde de viţă cu frunze *stilizate*. Pentru simbolul abstract-teologic pe care-l reprezintă viţa, v. N. CARTOJAN, *Iconografie populară romînească, Mîntuitorul şi viţa de vie*, Bucureşti, 1937 (extras din *Artă şi tehnică grafică*, caiet I, 1937, p. 13—16), cf. *Prohodul*, starea a doua, 40.

[8] G. MILLET, *op. cit.*, pl. CLXXVII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai tîrziu, trupul lui Isus odihneşte totdeauna pe « Piatra roşie de la Efes », iar alături de îngeri îl plîng şi personaje omeneşti — Maica Domnului, sfinţi. Prezenţa acestor personaje nu poate înlătura însă caracterul atemporal, etern, simbolic al reprezentării: e vorba doar de fiinţe care au ieşit din lumea reală şi s-au încadrat în cea veşnică. Ca urmare acelaşi cer, sugerat de stele, înconjură, şi acum, de toate părţile grupul de îngeri şi sfinţi al celor ce plîng. În această categorie de reprezentări intră atît cel mai vechi epitaf moldovenesc — cel de la Lwow — cît şi altele [1].

În sfîrşit — şi mai tîrziu — la scenă ajunge a participa, nu numai lumea atemporală (reprezentată prin îngeri şi prin fiinţele omeneşti devenite veşnice — sfinţii), ci şi cea reală. Stelele nu mai înconjură de toate părţile grupul celor ce plîng, ci timid, în partea de jos a scenei, pămîntescul participă şi el la plîngere prin ceea ce are el mai frumos, mai curat, mai nevinovat, prin ceea ce simbolizează mai bine trecătorul, realul acestei vieţi: florile.

Dintre broderiile moldoveneşti ce conţin acest tip de reprezentare, cea mai veche precis databilă este epitaful dăruit de Petru Rareş mănăstirii Dionisiu la 1545 [2].

Dar, aşa cum remarca I. D. Ştefănescu, şi pe aerul de la Bistriţa « un subţirel arbust, sau o floare de cîmp » îşi găseşte locul în partea de jos a compoziţiei, între cei doi îngeri îngenunchiaţi. Ceva mai mult, privind fotografia, nu mai putem fi de acord cu afirmaţia din text că « şase stele cu cîte şase raze îmbogăţesc partea superioară a vălului ». Figurile cu şase colţuri nu sînt decît în număr de patru: ele se află la picioarele celor doi îngeri din partea de sus a scenei, cîte una în faţă şi cîte una în spatele fiecăruia dintre ei. Dacă trei din aceste figuri ar putea fi stele cu şase raze, una — cea din faţa îngerului din stînga — este desigur o floare, ea aflîndu-se la capătul unui lujer cu subţiri frunze pe el. Pe axul median vertical al scenei, între aceiaşi doi îngeri de sus, se află alte două figuri, de data aceasta în opt colţuri. Cea de sus, dintre capetele îngerilor, ar putea fi eventual o stea cu opt raze; cea de jos, dintre aripile aceloraşi, este însă şi ea, cu siguranţă, o floare cu opt petale: pînă la ea urcă un vrej subţiratec, cu frunze abia stilizate. Dacă la aceasta adăugăm cei trei lujeri fini, mai sus-amintiţi, din partea de jos a compoziţiei, ne putem da seama că vegetalul-floral, de-abia stilizat, are un loc destul de însemnat în scena « Punerii în mormînt » de pe aerul de la Bistriţa. Acest fapt este — credem — de natură să ne îndrepte către altă epocă, cu mult mai nouă decît cea a lui Alexandru cel Bun.

Evident, constatările de mai sus, deşi sînt dintre acelea care pot zdruncina certitudinea datării făcută de I. D. Ştefănescu, n-ar putea duce, singure, la stabilirea cu precizie a datei la care a fost lucrat vălul de la Bistriţa [3]. Dar există, din fericire, şi un al doilea amănunt care poate ajuta şi el, credem, la stabilirea datei broderiei în discuţie. În cele mai vechi broderii în care trupul lui Isus odihneşte pe ceva, acest « ceva » este, cum spuneam mai sus, « Piatra roşie de la Efes ». Pînă la sfîrşitul secolului al XV-lea însă, suprafaţa ei nu este, în broderiile moldoveneşti, acoperită de o pînză. Cea mai veche reprezentare în care apare « lăicerul » pare a fi cea din epitaful de la Dobrovăţ (1506)[4].

Dar apariţia, tocmai spre sfîrşitul secolului al XV-lea şi începutul celui următor a acestui element nou, ni se pare a nu fi datorată unei simple întîmplări.

Din toate ţările lumii vechi, dar mai ales din cele ortodoxe, legate ierarhic de Patriarhia de Constantinopole — şi Moldova se număra şi ea printre acestea din urmă — ierarhi şi călugări, cu treburi bisericeşti sau în pelerinaj, boieri şi negustori, cu treburi politice sau neguţătoreşti, treceau sau stăteau mai multă vreme în cetatea împărătească. Toţi aceştia aveau prilejul — şi în acea vreme căutau, *trebuiau* să caute prilejul — să viziteze nenumăratele mănăstiri şi biserici constantinopolitane, vestite în toată lumea pentru mulţimea

---

[1] Epitaful lui Siluan (1437), epitaful de la Putna (1490), epitaful de la Vatra-Moldoviţei (1494).

[2] G. Millet, *op. cit.*, pl. CXCI.

[3] S-ar putea obiecta că observaţiile de mai sus nu sînt valabile decît pentru epitafe, nu şi pentru vălurile liturgice — dintre care face parte aerul de la Bistriţa — şi care ar fi avut o altă evoluţie. În acest caz ar trebui însă să admitem că reprezentările « Plîngerii » de pe vălurile liturgice ar fi cele care au influenţat pe cele de pe epitafe. Lucrurile stau însă tocmai invers (v. şi concluziile finale ale lui I. D. Ştefănescu, în *op. cit.*, p. 132).

[4] N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, Bucureşti, 1936, fig. 82. E. Turdeanu, *La broderie religieuse en Roumanie. Les épitaphioi moldaves aux XV-e et XVI-e siècles*, în *Cercetări literare*, IV (1940) (şi extras, Bucureşti, 1941), pl. VII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moaştelor de sfinţi şi a relicvelor de tot felul — autentice sau false — dintre care, cele mai preţuite erau cele ale răstignirii. Mulţi creştini din acea vreme nu pierdeau prilejul de a vedea cu proprii lor ochi fierul lăncii cu care ar fi fost împuns Isus, buretele şi o parte din trestia cu care i s-ar fi întins oţetul şi fierea, purpura ce-i servise de veşmînt în clipa batjocoririi (ce se găseau la Sfînta Sofia) sau crîmpeie din coloana flagelaţiei (de la biserica Sfinţilor Apostoli). Cîtă vreme aceste relicve mai puteau fi văzute acolo, tradiţia iconografică nu se putea îndepărta prea mult de ele în reprezentarea lor. Numai după cucerirea Constantinopolului cînd aceste rămăşiţe, atît de preţuite de lumea creştină medievală, au fost distruse, împrăştiate sau pierdute, numai atunci, în unele reprezentări ale lor, artiştii s-au îndepărtat de realitate. « Piatra roşie de la Efes » putea fi văzută şi ea — purtînd încă « urmele lacrimilor Fecioarei » — în biserica mănăstirii Pantocratorului unde acoperea mormîntul împăratului Manuil Comnenul [1].

După 1453, această biserică, jefuită şi părăsită, a slujit ani de-a rîndul de adăpost unor abageri, pentru ca la sfîrşitul secolului al XV-lea să fie transformată în moschee. În cursul acestor vremuri de restrişte pare a fi dispărut « piatra roşie ». Iată de ce, ni se pare, apariţia inovaţiei lăicerului în « Punerile în Mormînt » la sfîrşitul secolului al XV-lea şi începutul celui următor, nu poate fi atribuită unei simple întîmplări [2].

Judecînd deci şi după existenţa acestui detaliu ni se pare că sîntem siliţi să atribuim mai degrabă *primei jumătăţi a secolului al XVI-lea*, decît primei treimi a secolului precedent, aerul în discuţie.

Rămîne însă să vedem dacă inscripţia ce-l însoţeşte ne permite o asemenea ipoteză, căci orice datare bazată pe criterii iconografice, de tehnică sau de stil nu mai poate fi susţinută în clipa în care inscripţia ar indica precis o altă dată.

Dacă examinăm cele trei ipoteze dintre care — după părerea lui I. D. Ştefănescu — oricare « poate fi adoptată fără teamă de a dăuna adevărului», sîntem siliţi să observăm:

O greşeală de brodeză este exclusă cu desăvîrşire în cazul în care admitem că aerul a fost lucrat de înseşi mîinile celei al cărui nume figurează în inscripţie. Chiar dacă am admite însă că o altă persoană a lucrat broderia, o greşeală de acest fel, *tocmai în numele propriu al doamnei*, ar fi inadmisibilă [3].

Ipoteza că am avea a face cu « un alt chip de a ortografia numele » nu se poate nici ea susţine. Este drept că în limba slavă, aşa cum era ea folosită la noi, se întîlnesc adesea şi forme deosebite de cele tradiţionale, obişnuite în vechile texte bisericeşti. Dar aceste forme nu reprezintă decît concesii făcute fonetismului: ele se explică, fie prin admiterea unor forme frecvente în limbile slave, aşa cum erau ele vorbite la acea vreme, fie prin pătrunderea în limba slavă, limba cultă a cărturarilor (care însă nu era vorbită decît în foarte rare cazuri), a formelor din limba vorbită în permanenţă, limba « vulgară », cea romînească. Dar, în ce priveşte numele propriu de Marina, nici o tradiţie cărturărească şi nici o pronunţie din limbile slave vorbite nu poate explica o înlocuire a lui «r» cu «l»[4].

Putem presupune oare, în Moldova acelei vremi, « o altă pronunţie », romînească de astă dată, căreia să i se datorească forma Malina pentru Marina? Hotărît, nu; căci ar trebui să admitem că — atunci şi acolo — ar fi fost atît de frecvent fenomenul antirotacismului, încît ar fi influenţat chiar numele proprii cele mai obişnuite. Puţinele cuvinte şi forme romîneşti sau romînizate pe care ni le-au păstrat documentele slave arată, dimpo-

---

[1] Atît pentru « Piatra roşie», cit şi pentru celelalte relicve din bisericile constantinopolitane, am folosit fragmente din descrierea dominicanului Franciscus Pipinus (circa 1453) după N. Iorga, *Notes et extraits pour servir à l'histoire des croisades au XV-e siècle*, IV-e sèrie, Bucureşti, 1915, p. 53.

[2] Cum remarcă I. D. Ştefănescu, asemănarea între « lăicer» şi scoarţele vechi romîneşti este izbitoare. Ar fi greu de admis o asemenea influenţă a artei populare, nu numai înainte de dispariţia « pietrei» — ci şi la începutul secolului al XV-lea, cînd influenţele şi tradiţiile bizantine n-ar fi îngăduit o asemenea inovaţie.

[3] Întîlnim adesea greşeli de grafie în textele slave ale inscripţiilor de pe obiectele de cult. Fiind datorate toate fie neatenţiei, fie lipsei de cunoştinţe de limbă slavă a meşterilor, ele nu afectează numele proprii, ci se reduc doar la greşeli de gramatică şi lexic.

[4] Numele doamnei lui Alexandru cel Bun apare în izvoarele contemporane în trei forme: pe cele două broderii cunoscute — epitrahilul şi epitaful — care ambele au inscripţii în limba greacă, numele apare ca Μαρίνα; la fel în Letopiseţul zis de la Bistriţa (I. Bogdan, *Cronice inedite atingătoare de Istoria Romînilor*, Bucureşti, 1895, p. 35) şi în două documente contemporane

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trivă, în rare cazuri, existenţa fenomenului contrar, rotacismul [1]. Dar tocmai raritatea acestor forme rotacizate — întîlnite cum se poate vedea, numai la nume proprii derivate din substantive comune de origine latină [2], nu îngăduie nici ipoteza contrară — evident absurdă — pe care autorul, pe bună dreptate, nici n-a propus-o de altfel, aceea că Marina sau Mărina nu ar fi decît forme derivate din Malina sau Mălina.

Dar paralel cu numele de Marina, Mărina sau Marena apare în Moldova şi numele de Malina, Mălina [3], întîlnit, ce este drept, numai în documentele de către sfîrşitul secolului al XV-lea. Faptul că uneori ambele nume se întîlnesc în acelaşi document, pentru a desemna două persoane diferite, aparţinînd aceleiaşi familii [4], arată că nu ne aflăm în faţa a două forme ale unui acelaşi nume, forme a căror întrebuinţare era indiferentă.

Dar dacă nici una dintre cele trei ipoteze propuse de I. D. Ştefănescu nu mai poate fi susţinută, ce ar mai putea rămîne în sprijinul identificării Malinei de pe aer cu Marina doamna lui Alexandru cel Bun? Fără doar şi poate, numai traducerea, evident greşită, a textului slav al inscripţiei, traducere de la care au plecat toate ipotezele, examinate mai sus, privitoare la data broderiei de la Bistriţa.

Pe fotografia ce însoţeşte articolul se poate citi, în adevăr, cu uşurinţă:

† Обновиси сии дѣръ кнѣгинѣ Малина.

ceea ce, fără nici un fel de îndoială, nu se poate traduce decît:

« *A preînoit acest aer cneaghina Malina* ».

Căci обновити (forma corect ortografiată este обѣновити) nu poate avea în limba slavă nici un alt înţeles decît acela de « a înnoi », « a preînnoi », « a restaura ». Nici nu poate fi vorba de a-l traduce cu « a coase » [5].

Dar, dacă acesta este adevăratul cuprins al inscripţiei şi dacă — cu toate cele spuse mai sus — am mai admite identificarea Malinei cu Marina, soţia lui Alexandru cel Bun, ar însemna că aerul (care ar fi trebuit să fie, în prima jumătate a secolului al XV-lea, destul de vechi încît să necesite o preînnoire) ar fi fost lucrat în primii ani ai Moldovei, dacă nu chiar mai înainte. Ceea ce ar fi — ni se pare — cu totul absurd.

Pornind însă de la adevăratul cuprins al inscripţiei, putem căuta — şi trebuie să căutăm — pe cneaghina Malina într-o epocă mai recentă, epocă ce se poate întinde pînă pe la mijlocul secolului al XVII-lea, cînd în inscripţiile dedicatorii de pe obiectele de cult se întrebuinţează din ce în ce mai frecvent limbile romînă şi greacă, în locul celei slave.

În acest caz, trebuie să ne punem şi problema traducerii termenului de кнѣгинѣ.

(M. Costăchescu, *Documente moldoveneşti înainte de Ştefan cel Mare*, I, Iaşi, 1931, nr. 94 (1429 septembrie 1), p. 286—287 şi nr. 94 (1430 decembrie 23), p. 307—308). În alte trei documente apare forma Marena, *ibidem*, nr. 62 (1427 septembrie 14), cea dintîi menţiune a doamnei, p. 190; nr. 81 (1429, februarie 10), p. 248—249; nr. 91, (1439 octombrie 11), p. 294 (regest în limba germană). În sfîrşit, Pomelnicul de la Bistriţa o numeşte Maria (Damian Bogdan, *Pomelnicul mănăstirii Bistriţa*, Bucureşti, 1941, p. 50).

[1] Damian P. Bogdan, *Glosarul cuvintelor romîneşti din documentele slavo-romîne*, Bucureşti, 1946, s. v. Geamîra, Jemîra (1454, 1446 = geamăna); Lumireni (1435 = lumineni); Nebureşti (1448 = nebuneşti) etc.

[2] Excepţie pare a face Spîrul (1507 = spînul) care de origine greacă ar fi ajuns în romîneşte prin slavă (*ibidem*, s. v.).

[3] v. I. Bogdan, *Documentele lui Ştefan cel Mare*, II, Bucureşti, 1913, nr. IX (1493 martie 15), p. 24—25; XVII (1495 ianuarie 10); p. 39; XXXV (1495 februarie 5), p. 71; LXXXI (1499 noiembrie 23), p. 183—184 etc.

[4] M. Costăchescu, *Documente moldoveneşti de la Ştefan cel Mare*, Iaşi, 1933, nr. 57 (1495 februarie 5) p. 197. Мърина и Гинда, дъщи Малининн. Numele Malina derivă fie din малина (« zmeură », în bulgară, slovenă, cehă, poloană, ruteană, rusă; cf. romînescul mălină) (v. Franz Miklosich, *Etymologisches Wörterbuch der Slavischen Sprachen*, Viena, 1886, s. v. şi Vl. Dal, Толковый словарь живого велико русского языка, Petersburg-Moscova, 1903, II, col. 760—761), fie de la numele masculin de Male, Malea, întîlnit încă din cele mai vechi documente moldoveneşti (v. M. Costăchescu, *Documente moldoveneşti înainte de Ştefan cel Mare*, Indice, s. v.).

[5] Traducerea greşită din articolul amintit a indus în eroare şi pe alţi cercetători (v. Corina Nicolescu şi Florentina Jipescu, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova, sec. XV—XVI*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1—2, 1957, « . . . mănăstirea Bistriţa, cea mai importantă ctitorie a lor <a lui Alexandru cel Bun şi doamnei Marina> unde se păstrează un aer brodat de o deosebită valoare artistică. Descoperirea relativ recentă a acestei broderii, lucrată chiar de doamna Malina (Marina) şi dăruită mănăstirii Bistriţa . . .», p. 140) şi ar mai putea induce în eroare şi pe alţii. Aceasta a determinat scrierea notei de faţă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dacă pînă la Ştefan cel Mare acest titlu ar părea să fi fost rezervat, în documentele moldoveneşti, numai pentru soţiile de voievozi, încă din prima jumătate a domniei marelui voievod, — el începe a fi folosit şi pentru soţiile boierilor; în a doua jumătate a domniei, această nouă accepţiune pare a deveni cea obişnuită. Lucrurile sînt însă şi mai simple în ce priveşte inscripţiile; aici niciodată nu întîlnim termenul de кнѣгинѣ decît însemnînd o soţie de boier [1]; pentru soţia domnului era rezervat cel de госпожда [2], iar fetele domnilor, pînă la măritiş, sînt numite княжна [3].

Cum însă, din toate cele spuse pînă aici, pare a reieşi că Malina, cea amintită de inscripţia de pe aerul de la Bistriţa, a trăit mult după epoca lui Ştefan cel Mare, ea trebuie căutată printre soţiile de boier cu acest nume, de la sfîrşitul secolului al XVI-lea sau — mai degrabă — de la începutul celui următor.

Încheind această lungă cercetare, credem că putem desprinde din ea următoarele concluzii:

Cneaghina Malina, amintită pe aerul de la Bistriţa, nu poate fi doamna Marina, soţia lui Alexandru cel Bun. Ea nu a cusut cu mîna ei aerul, ci l-a înnoit numai (adică, după toate probabilităţile, n-a făcut decît să suporte cheltuielile de reparaţie). Ca urmare, n-a putut trăi în prima treime a secolului al XV-lea, ci cu mult mai tîrziu. Astfel stînd lucrurile, ea n-a putut fi o soţie de domn, ci soţia vreunui boier oarecare.

În ce priveşte broderia bistriţeană, scena « Punerii în mormînt » ce o împodobeşte conţine unele elemente de detaliu care — cum am arătat — ne fac să o atribuim primei jumătăţi a secolului al XVI-lea. Ar fi desigur necesară o atentă cercetare a ei — după ce, mai întîi, va fi fost desprinsă de pe căptuşală—pentru a se putea determina în ce a constat « înnoirea» datorată Malinei. În orice caz ea pare a fi fost destul de însemnată, de vreme ce nu s-a mărginit numai la schimbarea căptuşelii şi coaserea pe o bucată de mătase de mai mari dimensiuni — singurele reparaţii ulterioare pe care le semnalează I. D. Ştefănescu — ci a modificat şi chenarul prin adăugirea sau schimbarea inscripţiei.

Dar, pînă atunci, un lucru ni se pare sigur: din numărul broderiilor ce ne-au rămas de la Alexandru cel Bun trebuie să scădem « aerul doamnei Malina ».

EMIL LĂZĂRESCU

GRIGORESCU LA ŞCOALA DE BELLE ARTE DIN PARIS

Biografii lui Grigorescu, chiar şi aceia care au avut privilegiul de a-l cunoaşte îndeaproape şi de a-i asculta amintirile, prezintă într-un mod contradictoriu şi confuz episodul trecerii sale pe la Şcoala de belle arte din Paris [4]. Cei mai mulţi admit că pictorul a fost o vreme elevul şcolii şi că s-a prezentat la o competiţie, numită « concursul arborelui » sau « arborele istoric ». Natura acestei competiţii rămînea însă nelămurită, unii socotind-o a fi însuşi concursul de admitere [5], alţii o etapă preliminară a « premiului Romei » [6] sau doar « un concurs între stu-

[1] Verificarea am făcut-o controlînd toate inscripţiile slave din Moldova cuprinse în Dr. EUGEN A. KOZAK, *Die Inschriften aus der Bukovina, Epigraphische Beiträge zur Quellenkunde der Landes-und Kirchengeschichte*, I Teil, Steininschriften, Viena, 1903 şi N. IORGA, *Inscripţii din bisericile Romîniei*, vol. I—II, Bucureşti, 1905—1907. Singura excepţie de la cele de mai sus o formează pisania ctitoriei *munteneşti* de la Soveja, în care doamna Elina a lui Matei Basarab este numită кнѧгини (N. IORGA, *op. cit.*, I, nr. XIV, p. 24—25).

[2] Verificarea am făcut-o pe inscripţiile din aceleaşi colecţii.

[3] Aceasta pare a fi părerea lui E. KOZAK, *op. cit.*, p. 90: « Sie < Maria, zisă Kniajna > starb . . ., noch als Jungfrau (daher die Bezeichnung кнѧжна)». V. totuşi, *ibidem*, p. 109, piatra de mormînt a Anastasiei, fiica lui Laţcu-vodă, pe care KOZAK o consideră soţia lui Roman I, deşi în inscripţie este numită кнѧжна, fără a ni se da vreo explicaţie.

[4] Principalele relatări asupra şcolarităţii lui Grigorescu se găsesc în scrierile cîtorva dintre primii săi biografi: N. PETRAŞCU, *Nicolae Grigorescu*, Buc., 1895, p. 5—6; W. RITTER, *J. N. Grigoresco*, in *L'Indépendance roumaine*, 27 (1897), Février 10/22; B. DELAVRANCEA, *Grigorescu* in *Epoca* (1902), ianuarie 10; Dr. C. I. ISTRATI, *Doi luceferi* în *Calendarul Minervei*, 10 (1908), p. 135; AL. VLAHUŢĂ, *Pictorul N. I. Grigorescu, Vieaţa şi opera lui*, Buc., 1910, p. 26—27. Pornind de la aceste izvoare mulţi alţii au reluat apoi faptele în felurite variante. Pentru stadiul cel mai recent al chestiunii cf. R. NICULESCU, *Grigorescu între clasicism şi romantism*, in *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956), nr. 3—4, p. 128—131.

[5] AL. VLAHUŢĂ, *op. cit.*, p. 26.

[6] Dr. C. I. ISTRATI, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

denţi» răsplătit cu un premiu în bani [1]. Amănuntele concursului, ţinut în loji, cu o probă iniţială eliminatorie, apar cu unele elemente asemănătoare dar şi cu multe variante în povestirile fiecăruia. Formulat cam în aceiaşi termeni, la Delavrancea şi la Vlahuţă, este doar subiectul: « o luptă antică între doi păstori — la stînga, în primul plan, un stejar bătrîn — la dreapta o apă curgătoare, în fund munţii » [2]. După opinia cea mai răspîndită, pictorul n-ar fi rămas în atelierul lui Sébastien Cornu decît cîteva luni şi anume pînă la acest concurs care i-ar fi dat pentru întîia oară ideea de a face studii de peisaj la Fontainebleau. Singur N. Petraşcu, în mica lui scriere din 1895, aşază concursul cu urmări atît de importante pentru cariera ulterioară a lui Grigorescu la un an după ce pictorul devenise elevul şcolii [3].

Adevăr şi eroare, dar şi o bună cîtime de interpretare personală, se amestecă în aceste mărturii ale contemporanilor, care au totuşi la bază izvorul direct al amintirilor lui Grigorescu. Virgil Cioflec şi I. D. Ştefănescu au întreprins apoi cercetări în arhiva Şcolii de belle arte, cel dintîi în vederea cărţii sale apărută în 1925, cel din urmă pentru a spori, printr-un adaos de informaţii noi, « lămuririle » aşezate în fruntea unei retipăriri a monografiei lui Vlahuţă. Ciudat însă, investigaţiile celor doi cercetători, făcute la Paris, au dat rezultate mai sărace decît acelea pe care le oferea însăşi tradiţia. Mulţumindu-se probabil să întrebe vreun funcţionar al şcolii, Cioflec afirmă categoric că Grigorescu nu s-a prezentat nici măcar la examenul de admitere: « Convins că şcoala este o piedică pentru dezvoltarea unui artist dacă nu te îndepărtezi la vreme de zidurile ei, nu se înscrie la Ecole des Beaux-Arts: cercetînd condicile de înscriere nu găsim nici o urmă » [4]. Mai bine informat, I. D. Ştefănescu ştie că Grigorescu a urmat « un timp » cursurile, trecînd şi un examen de perspectivă, răsplătit cu o menţiune, toate acestea după « o notă rezumativă din registrul anului 1862 », întrucît « actele şcoalei din acea epocă au dispărut şi atît este tot ce putem afla » [5].

Cu prilejul unei recente călătorii în Franţa, întreprinsă din însărcinarea Academiei R.P.R, am avut norocul să găsesc aceste acte. Sînt aşa-numitele « Jugements », hotărîrile comisiilor examinatoare pentru fiecare din competiţiile la care erau chemaţi elevii. Există şi un fişier alfabetic cu date sumare pentru fiecare artist, din care îşi va fi scos I. D. Ştefănescu ştirile din « Lămuriri », privitoare la vîrsta şi şcolaritatea lui Grigorescu.

Un prim amănunt care a scăpat, de asemenea deşi se găsea chiar în fişa secretariatului [6], este faptul că Grigorescu n-a fost prezentat la admitere de Cornu, profesorul său de mai tîrziu, ci de Gleyre, ceea ce arată că pictorul a lucrat o vreme şi în atelierul acestuia din urmă, asemenea prietenului său C.I. Stăncescu, căruia îi dedica un desen în toamna anului 1861, nu mult după sosirea sa în Franţa [7]. Putea fi primit de altfel în ateliere chiar şi înainte de a trece concursul de admitere, care avea loc de două ori pe an, în martie şi în septembrie. Era temutul « concours des places », constînd dintr-un desen după natură executat în şase şedinţe de cîte două ore, la lumina zilei [8], ai cărui cîştigători căpătau titlul de elevi ai şcolii pe timp de un semestru şi dreptul de a ocupa locurile din ateliere în ordinea clasificaţiei precum şi de a participa la exerciţii şi concursuri, fără

---

[1] B. Delavrancea, *loc. cit.*; Al. Vlahuţă, *loc. cit.*

[2] Cf. şi B. Delavrancea, *loc. cit.*: «O luptă antică sub nişte arbori bătrîni, o apă şi în fund munţi».

[3] N. Petraşcu, *op. cit.*, p. 5.

[4] Virgil Cioflec, *Grigorescu*, Buc., 1925, p. 13–14.

[5] Al. Vlahuţă, *Pictorul N. I. Grigorescu*. Ediţie comentată de I. D. Ştefănescu, Craiova, 1936, p. VI.

[6] Cuprinsul întreg al fişei sună astfel: « Grégoresco Nicolas (Né à Buharest (Valachie), le 15 mai 1837) (Présenté par M. Gleyre) Sans dossier». Se intocmeau dosare numai pentru elevii medaliaţi, ceea ce explică de ce nu-l avem pe al lui Grigorescu, care a obţinut în cursul studiilor sale doar o menţiune de perspectivă. Dosarele elevilor Şcolii de belle arte din Paris cuprind în principiu o copie după actul de naştere, atestate de studii şi un formular în care se află înregistrată activitatea în cadrul şcolii, participarea la concursuri şi recompensele obţinute. Cum pentru străini actul de naştere putea fi înlocuit la acea epocă printr-o simplă scrisoare semnată de trimisul diplomatic al ţării respective, iar formularul de studii rezumă într-un mod destul de imperfect datele cuprinse în arhivă, nu pierdem prea mult neavînd dosarul pictorului.

[7] Desenul lui Grigorescu, restituit cu Tezaurul în 1956 şi dedicat de artist « A son ami Stancesco» este datat « Saint-Denis 1861». Cf. R. Niculescu, *art. cit.*, p. 128; repr. p. 129.

[8] *Réglement de l'Ecole Royale et Spéciale des Beaux-Arts de Paris*, 1839, cap. 2, art. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vreo altă îndatorire specială [1]. Grigorescu s-a prezentat la concursul din martie 1862 pe care l-a absolvit al 45-lea din 80 de elevi admiși, în vreme ce Renoir, marele pictor de mai tîrziu, era primit al 68-lea, în urma lui Waltner, care se va ilustra ca gravor, și după C.I. Stăncescu, clasificat al 38-lea [2].

Regulamentul școlii, în vigoare încă din 1819, cu unele adaosuri și precizări din 1839 și 1846, era conceput într-un spirit academic rigid, rezervînd locul cel mai larg exercițiilor de desen și unul foarte restrîns picturii propriu-zise. Elevii desenau alternativ după antic și după modelul viu, în săli amenajate anume, la lumina lămpii în timpul semestrului de iarnă, adică între 1 octombrie și 1 aprilie, la lumina zilei în restul anului, în ședințe de cîte două ore, începute vara în funcție de înălțimea soarelui pe cer, pentru ca lucrul în săli să nu fie stînjenit din acest punct de vedere [3], și audiau unele cursuri speciale de anatomie și antichități [4].

După competițiile elementare de perspectivă și anatomie, cea dintîi fiind obligatorie [5], tinerii artiști erau chemați în fiecare trimestru să concureze pentru « medalii » desenînd după antic ori după natură sau să-și încerce puterile în compoziția istorică [6]. Cei admiși la sfîrșitul fiecărui semestru la această din urmă probă puteau să se prezinte apoi la « concursul figurii pictate », care dădea acces în sfîrșit la acela al « torsului » și la « capul de expresie » [7], adevărate culmi ale strădaniei academice rezervate unui mic număr de aleși. Subiectele compozițiilor erau alese cu grijă de comisia examinatoare, alcătuită în anii școlarității lui Grigorescu din cîteva ilustrații ale clasicismului care domina gustul oficial de atunci, în frunte cu Hippolyte Flandrin și Léon Cogniet [8].

Hotărîrea lui Grigorescu de a părăsi Școala de belle arte n-a fost nici atît de pripită nici atît de neprevăzută cum s-a crezut pînă acum. Fire chibzuită și serioasă, Grigorescu a frecventat școala timp de un an și jumătate, reușind la « concursul locurilor » pentru semestrul de iarnă din 1862 și pentru cel de vară din 1863 și rămînînd deci elev regulat al școlii timp de un an și jumătate [9]. Preocupările sale vor fi mers un timp în direcția impusă de programa didactică, și pictorul va fi acordat studiului după nud, capului de expresie și compoziției partea cea mai mare a timpului său. Așa se face că în noiembrie 1862 Grigorescu iscălea în registrul Cabinetului de stampe al Bibliotecii naționale din Paris [10], unde venise desigur spre a consulta culegeri de stampe documentare în vederea vreunei reconstituiri istorice. Cunoștea fără îndoială activitatea lui Aman în acest domeniu și putuse judeca încă din țară meritele de exactitate arheologică pe care le dobîndise confratele său mai în vîrstă studiind, pe urmele lui Bălcescu, portrete de domni și costume vechi în colecțiile atît de bogate ale marii biblioteci [11]. Ani de-a rîndul, pînă în 1868, Grigorescu va plănui compoziții inspirate din trecutul național, un *Dragoș și zimbrul*, un *Mihai Viteazul la Călugăreni* sau o alegorie a Unirii, care reluau visurile sale de altă dată cînd, adolescent, năzuise a înfățișa « cu cele mai vii coloare vreuna din faptele mărețe a bravilor noștri prinți »[12]. Pentru motive care țin în primul rînd de temperamentul său de pictor, Grigorescu n-a mers în realizarea acestor proiecte mai departe de stadiul cîtorva schițe

---

[1] *Réglement de l'Ecole Royale et Spéciale des Beaux-Arts de Paris*, 1839, cap. 2, art. 11.

[2] *Ecole des Beaux-Arts, Procès-verbaux des Jugements. Peinture et sculpture*, II (Février 1850-Novembre), 1863 p. 490.

[3] *Réglement*, cap. 2, art. 13 – 14.

[4] *Réglement*, 1846, art. 3.

[5] *Réglement*, 1839, cap. 2, art. 28: « aucun élève quels que soient le nombre et la nature de ses succès dans l'école ne peut être admis dans les concours de composition, de la tête d'expression et de la figure peinte, s'il n'a pas obtenu l'une des récompenses attachées aux concours de perspective». Cf. și *Réglement*, 1846, p. 20: « Les élèves ayant obtenu des récompenses en perspective seront seuls admis à ces concours de composition et de figure peinte».

[6] *Réglement*, 1846, p. 19.

[7] *Réglement*, 1846, loc. cit.

[8] *Procès-verbaux des Jugements*, loc. cit. passim.

[9] *Procès-verbaux des Jugements*, loc. cit., (p. 509, 8 octobre 1862) și 528 (31 mars 1863).

[10] *(Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes), Régistre des lecteurs*, nr. 3575 bis: « Grégoresco (Nicolas), peintre, élève de Mr. Séb. Cornu». Urmează iscălitura artistului: « Grigoresco». Însemnarea este anterioară datei de 15 noiembrie, 1862, care se află pe una din paginile următoare, în dreptul numărului 3597 bis.

[11] Cf. F. Ion și Mircea Popescu, *Nicolae Bălcescu și artele plastice*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, I (1954), nr. 1 – 2, p. 97 – 103.

[12] Jalba lui N. Grigorescu către caimacamul Alex. Dimitrie Ghica, din 7 sept. 1856, la Florea I. Constantinescu, *Două jălbi ale lui N. Grigorescu*, în *Raze de lumină*, 4 (1932), p. 156.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de o impetuoasă factură romantică, ieşite la iveală în ultima vreme [1]. Vocaţia sa era mai degrabă pictura inspirată de motivul concret, peisajul, natura moartă, portretul. Dacă abia ajuns în Franţa mersese la Saint-Denis, să viziteze necropola regilor Franţei, desigur, dar şi pentru a face studii de peisaj [2], în vara următoare îl găsim la Barbizon, desenînd în aer liber. Patru schiţe în creion dintre care una datată 23 august 1862 atestă această memorabilă împrejurare [3], infirmînd în acelaşi timp, datorită precizărilor pe care le putem aduce astăzi, încă o tradiţională eroare: aceea că, o dată cu prima sa excursie la Barbizon, Grigorescu ar fi rupt orice legătură cu şcoala.

În realitate, după acest intermediu care putea fi socotit ca o erezie în mediul academic, Grigorescu îşi reluă cuminte îndatoririle sale de elev. Urmînd prescripţiile regulamentului, s-a prezentat întîi la concursul de perspectivă [4] care, precum am văzut, îi deschidea mai departe calea spre cel de compoziţie. Subiectul, dat de profesorul Constant Dufeux, fu de astă dată *Cloaca Maxima din Roma, construită de Tarquiniu cel Bătrîn*, cu obligaţia, pentru elevi, de a pune în perspectivă nu numai formele arhitecturale, dar şi « diferitele obiecte învecinate şi reflexul lor în apă ». Din 27 de concurenţi, 19, printre care şi Grigorescu, primiră menţiuni, trecînd astfel examenul care avu loc la 13 decembrie 1862. Îl atrase apoi acel « concurs al arborelui » despre care s-a vorbit atît, fără noţiuni prea limpezi. Era o competiţie oarecum laterală şi suplimentară, introdusă în programa şcolii prin regulamentul din 1839 [5], constînd dintr-o compoziţie istorică situată într-un peisaj, în care acest din urmă element trebuia tratat nu ca un accesoriu ci cu cît mai multă grijă, mai ales pentru caracterizarea vegetaţiei. Un fel academic aşadar de a înţelege necesitatea de a studia natura, împăcînd peisajul cu figurile eroice şi subordonînd totul compoziţiei de atelier.

Cum se întîmpla şi în cazul celorlalte concursuri de compoziţie, participanţii trebuiau să treacă întîi printr-o etapă preliminară, prezentarea schiţei pictate, care avea loc în primul semestru. Cel mult zece elevi erau admişi apoi să concureze în etapa finală din semestrul următor, ţinută în loji, timp de şase zile, pe baza unei schiţe desenate în prima zi şi depuse sub sigiliu [6]. În 1862, concursul începu cu un *Numa Pompilius scriind sub dictarea nimfei Egeria* [7]. Cîştigătorii acestei etape se străduiră apoi, la 19 iulie, să şi-l închipuie pe *Sfîntul Ludovic împărţind dreptatea sub stejarul de la Vincennes*, aşezînd totul într-un *efect de dimineaţă* [8]. Nu se acordară decît o a treia medalie şi două menţiuni, iar comisia îşi arătă regretul « că în concursurile special consacrate arborelui, elevii nu-şi dau mai multă osteneală să caracterizeze specia şi fizionomia arborelui care le este cerut prin program» [9]. În anul următor, concursul de schiţă avu loc la 27 iunie, subiectul propus fiind *Păstori luptîndu-se pe o uşoară ridicătură de pămînt umbrită de copaci înalţi, dominînd un drum desfundat, în apropierea unui lac*, într-o lumină ca pentru ora trei după amiază [10]. 22 de elevi expuseră schiţe, dintre care comisia alese şase, a lui Grigorescu fiind a patra [11]. Pictorul plecă apoi la Barbizon, spre a studia « arborele », aşa cum cereau profesorii dornici de precizie botanică. Aici însă, precum ştim, rămase mai mult decît se aştepta, renunţînd a mai participa la concursul care se ţinu la 1 august [12], cu foarte slabe rezultate de altfel, căci dintre

[1] Pentru *Dragoş şi zimbrul* cf. R. Niculescu, *art. cit.* p. 148—150, repr. p. 151 (varianta din col. Const. Silvestri) şi p. 150, repr. p. 153 (varianta de la Galeria naţională). Vezi tot aici şi *Unirea Principatelor* (150—154, repr. p. 155). Cele trei studii de compoziţie datează din anii 1863—1864. Analiza şi reproducerea schiţei *Mihai Viteazul la Călugăreni*, lucrare datată 1868, la R. Niculescu, *Grigorescu la Fontainebleau*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 4 (1957), nr. 1—2, p. 251—252.

[2] Vezi mai sus, p. 233, nota 7.

[3] Cele patru desene au fost publicate de noi, în *Grigorescu între clasicism şi romantism*, cit., p. 131—132. Am semnalat atunci o figură drapată, schiţată pe spatele unuia dintre aceste desene, probabil din memorie, după vreuna dintre compoziţiile văzute la Luvru, ca pentru a simboliza lupta ce se da în sufletul tînărului.

[4] *Procès-verbaux des Jugements*, cit. p. 517.

[5] *Réglement*, 1839, art. 30.

[6] *Ibidem*.

[7] *Procès-verbaux des Jugements*, cit. p. 498.

[8] *Ibidem* p. 501.

[9] *Ibidem*, p. 502.

[10] *Ibidem*, p. 538.

[11] *Procès-verbaux des Jugements*, cit. În afară de Grigorescu, citat în procesul-verbal ca elev al lui Cornu, mai fuseseră admişi Longbray (elevul lui Giroux), Mathieu (elevul lui Cogniet), Stattler (elevul pictorilor Scheffer şi Roux), Poggi (elevul lui Flandrin), Leyendecker (elevul pictorilor Signol şi Leyendecker) şi Machard (elevul lui Signol).

[12] Termenul fixat nu era deci de 8 sau de 10 zile, cum vrea tradiţia (N. Petraşcu, *op. cit.*, p. 5; Al. Vlahuţă, *op. cit.*, p. 26), ci de peste o lună, de la 27 iunie pînă la 1 august.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cei cinci concurenţi rămaşi (un al şaselea lipsi de asemenea la apel), nici unul nu izbuti să obţină vreo medalie ori măcar vreo menţiune [1]. Profesorii regretară iarăşi că tinerii se arătau « atît de puţin preocupaţi de natura arborelui pe care trebue să-l reprezinte », mergînd pînă la a propune suprimarea subiectului istoric, « care îndepărtează pe elevi de la studiul special al arborelui » [2]. În realitate concursul însuşi fu suprimat, adăugîndu-se astfel o dovadă mai mult asupra crizei în care se zbătea învăţămîntul artistic oficial francez din acei ani.

REMUS NICULESCU

DATE NOI DESPRE ION ANDREESCU

Viaţa şi activitatea creatoare a lui Andreescu sînt astăzi în cea mai mare parte cunoscute, datorită pasiunii cu care au fost cercetate de amatorii şi criticii de artă. Dar, în urma unor cercetări recente ale arhivelor din epoca în care a trăit şi activat artistul, am descoperit noi documente care redau ambianţa artistică a vremii şi pun într-o lumină mai puternică unele momente principale din viaţa pictorului, personalitatea şi formaţia sa artistică.

Terminînd clasele primare în 1861, în pensionatul privat al lui Andreas Apostolatos din Bucureşti[3], peste doi ani Andreescu s-a înscris la gimnaziul Lazăr, unde, manifestînd o deosebită aplicaţie pentru desen, obţinea totdeauna nota cea mai mare şi era singurul elev din şcoală care lua « premiul I cu cunună » la acest studiu în clasa a II-a, în anul 1866, şi la absolvirea clasei a IV-a, în 1868 [4]. Acestea sînt primele izbînzi ale sale în domeniul artei desenului.

În anul 1868, se înscrie în clasa a V-a la liceul Sf. Sava, după cum reiese dintr-o menţiune aflată în arhiva seminarului din Buzău, unde se arată că artistul a studiat « cinci clase gimnaziale la Lazăr şi Sf. Sava şi este absolvent al şcoalei de bele-arte din Bucureşti » [5].

La Belle arte se înscrise probabil în anul 1869 [6] şi frecventă pînă în 1872 cursurile secţiei de pictură. În şcoală, Aman şi colegii săi întreţineau o înaltă ambianţă artistică, stimulînd pe elevi prin concursuri anuale şi oferindu-le ocazia de a vedea periodic şi « Expoziţia artiştilor în viaţă ». « Prescriptele-verbale » ale concursurilor din iunie 1870 prezintă aspecte destul de variate şi interesante, oglindind realizări şi succese însemnate ale unora din elevii şcolii, ca N. Vasilescu, I. Bălănescu, I. Săcianu, Sava Henţia, Mihail Dan, Iacovache Constantinescu, D. Stoicescu, Leon Goldstein, Ion Mircescu, care primesc din partea juriului medalii şi menţiuni, unii dintre ei pentru lucrări din cîteva materii ale programei deodată. La concursurile din acest an, Andreescu a obţinut « menţiune » la estetica artelor [7].

La « Expoziţia artiştilor în viaţă » deschisă la şcoală în aceeaşi lună, participă şi N. Grigorescu cu 27 tablouri, obţinînd medalia clasa I pentru pictură, « pentru ansamblul operelor sale » şi în special pentru « Portretul marelui ban Constantin Năsturel-Herescu », ceea ce indică deosebita preţuire a operei sale. Medalia de clasa a II-a a obţinut-o C. I. Stăncescu pentru « Portretul lui I. Eliade Rădulescu », iar a treia fu acordată lui Mihail Dan pentru «Portretul-medalion al d-nei Darvari, lui Sava Henţia pentru « Portretul lui Caligari » şi lui Iacovache Constantinescu [8].

---

[1] *Procès-verbaux des Jugements*, cit., p. 542. Istrati adaugă un amănunt interesant, relatat de fiul artistului. Terminînd mai curînd schiţa care constituia prima parte a concursului, Grigorescu ar fi făcut şi lucrarea unuia dintre colegii francezi, cu mult mai slab, care ar fi fost astfel admis. (*Doi luceferi*, p. 135). Ce urmează în spusele biografului trebuie să fie însă rezultatul unei neînţelegeri. După Istrati, protejatul lui Grigorescu ar fi cîştigat şi proba finală, devenind astfel « Prix de Rome», lucru de două ori imposibil, întîi pentru că, aşa cum o dovedeşte actul autentic, nici o recompensă n-a fost acordată în acea împrejurare şi apoi pentru că « Premiul Romei » şi concursul în chestiune erau două competiţii cu totul diferite.

[2] *Procès-verbaux des Jugements*, cit. p. 542.

[3] Pentru pensionat, vezi Arh. St. Buc., Min. instr., *dos.* 2526/1859, ff. 112, 288. 289 v.

[4] *Monitorul oficial* nr. 156 din 17/29 iulie 1866 şi nr. 151 din 4/16 iulie 1868.

[5] I. ST. MOLDOVEANU, *Pictorul Ion Andreescu profesor la seminarul din Buzău*, Bucureşti 1941, p.4.

[6] N-avem data exactă,căci matricolele şi cataloagele liceului Sf. Sava dintre anii 1866—1870 lipsesc.

[7] Arh. St. Buc., Min. instr., *dos.* 130/1870, ff. 143—144.

[8] Arh. St. Buc., Min. instr., *dos.* 130/1870, f. 128.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Demn de remarcat este că Andreescu a cunoscut încă din şcoală atît opera artistică a profesorilor săi, cît şi creaţia nouă şi atît de ispititoare a lui N. Grigorescu, care exercită o deosebită influenţă asupra tînărului Andreescu.

Din cauza unei situaţii materiale precare, fiind nevoit a se întreţine singur, dar şi din dragoste pentru desen, Andreescu deveni cîtva timp, în anul 1870—1871, profesor suplinitor la şcoala comercială din Bucureşti [1].

În 1871—1872, ultimul său an de studii, înainte de a-l sfîrşi, folosind posibilitatea pe care i-o oferea regulamentul şcolii[2], se prezintă la concursul pentru catedra de desen de la seminarul din Buzău.

În mai 1872, s-a deschis din nou « Expoziţia artiştilor în viaţă », cînd Aman a primit medalia I pentru tablourile « Bătălia de la Călugăreni », « Femeia cu narghilea » şi « Moartea lui Lăpuşneanu »; C. I. Stăncescu, medalia a II-a, pentru tabloul « Cugetătorul »; Mihail Dan, de curînd absolvent al şcolii, medalia a III-a, pentru « Portretul lui D. Stoicovici », iar alţii, ca G. Popescu, Fotino, Ioanid, Iliescu obţin « menţiune onorabilă » [3].

La concursurile şcolare din iunie 1872, inferioare numeric şi calitativ faţă de cele din 1870, cînd au absolvit cîteva elemente valoroase, Andreescu se remarcă pentru a doua oară tot la estetică, obţinînd medalia de bronz [4], deşi ar fi fost de aşteptat să apară acum cu succes şi la concursul de desen şi pictură.

Atît programa dezvoltată a ramurilor artistice a şcolii, cît şi conţinutul « prescriptelor-verbale » ale concursurilor anuale, dovedesc temeinicia, seriozitatea şi înaltul nivel al învăţămîntului nostru artistic în tînăra şcoală de arte frumoase din Bucureşti, ai cărei conducători şi profesori au depus un mare efort pentru susţinerea ei şi şi-au

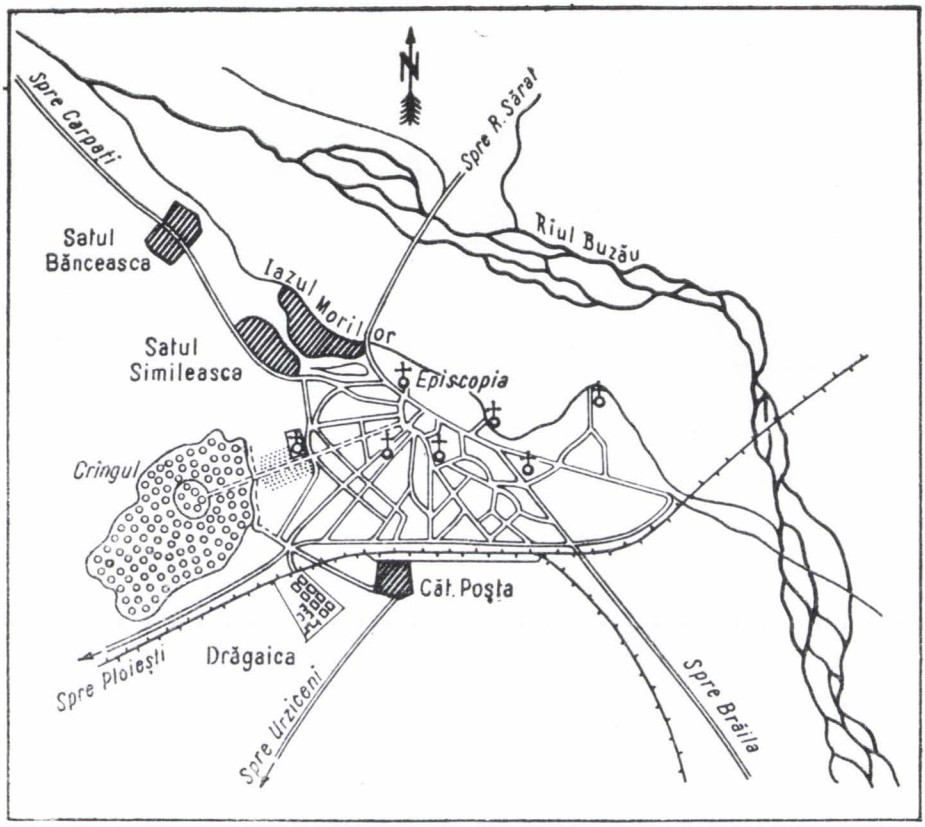


Fig. 1. — Harta oraşului Buzău în anul 1892 (după B. Iorgulescu).

[1] Arh. St. Buc., *Min. instr., dos.* 540/1870, ff. 69—84.

[2] În regulamentul din 1864, durata cursurilor era de trei ani pentru toate secţiile şcolii de belle arte; prin cel din 1869, durata s-a ridicat la cinci ani pentru pictură, sculptură şi arhitectură, la trei ani pentru gravură şi la doi ani pentru desen şi caligrafie.

[3] Arh. St. Buc., *Min. instr., dos.* 1585/1872.

[4] *Ibidem, dos.*, 2130/1873, f. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dat continuu interesul pentru formarea multor artişti între care Andreescu este printre cei dintîi.

Plecarea la Buzău, în septembrie 1872, fu primul său contact cu provincia, unde

Andreescu era un tînăr cu vederi largi. Ţinea la interesele generale ale şcolii şi ştia să aprecieze valoarea oamenilor el. Aceasta o dovedeşte atitudinea umană ce a avut în februarie 1874, cînd consiliul

Fig. 2. — Oborul oraşului Buzău la sud-est de episcopie.

începu o viaţă nouă, într-un mediu nou, în care nu se simţi totuşi multă vreme străin. Între profesorii de la seminar era cel mai tînăr, dar înarmat cu o temeinică pregătire profesională. Preda desenul şi caligrafia la cele patru clase ale seminarului, cu o pricepere şi o pasiune care au rămas neşterse în amintirea elevilor săi, dintre care, prin anul 1937, mai trăiau cîţiva care mi-au făcut mărturisiri despre el. Se interesa în chip deosebit de materialul didactic necesar predării desenului liniar, făcînd pe fiii de ţărani să înţeleagă folosul practic al acestui studiu şi al scrisului frumos [1].

După un an, în septembrie 1873, Andreescu fu numit profesor de desen şi la « gimnaziul comunal Tudor Vladimirescu » din Buzău [2], alături de Bazil Iorgulescu, Ion Răşean, Zamfir Gregorescu, D. Racoviţă, Emanoil Apolin şi Al. Grigoriu, fiind plătit cu 100 lei lunar din bugetul comunei [3]. În septembrie 1875, îl găsim profesor de desen şi la « şcoala de meserii » înfiinţată la Buzău în 1873, de unde primea încă 100 lei, pe lîngă 135 lei de la seminar [4].

comunal a hotărît înlocuirea lui B. Iorgulescu de la conducerea gimnaziului, pentru faptul că era « suplinitor », poruncind consiliului profesoral să aleagă alt director care îndeplinea prevederile legii. În consiliul profesorilor, Andreescu fu alături de cei care au votat pentru menţinerea lui Iorgulescu, căruia oamenii din consiliul comunal îi făceau « inculpări nedrepte » [5].

După şase ani de muncă în şcolile din Buzău, activitatea didactică a lui Andreescu încetă la 20 decembrie 1878, dar demisia şi-o dădu la 1 martie 1879, după două luni de concediu pentru studii. Cu o bursă de 1000 lei de la prefectura judeţului Buzău, în contul anului 1879, cu un ajutor de 600 lei de la primăria oraşului, cu alte ajutoare, Andreescu pleacă în Franţa, în ianuarie 1879, luînd cu sine două tablouri pictate la Buzău.

Îmbolnăvindu-se de plămîni, muri la Bucureşti, la 22 octombrie 1882, în vîrstă de 33 ani, cînd talentul său era în plină putere creatoare şi n-ajunsese să-şi dea întreaga măsură a creaţiei sale.

---

[1] Arh. St. Buc., *Min. instr.*, *dos.* 2310/1873, f. 20.

[2] *Ibidem*, *dos.* 2380/1873, ff. 4, 5.

[3] Arh. St. Buzău, *Primăria Buzău*, *dos.* 207/1873, f. 48 v. etc., şi *dos.* 211/1874, f. 42.

[4] Arh. St. Buc., *Min. instr.*, *dos.* 2931/1875, ff. 10 v., 13.

[5] Arh. St. Buzău, *Primăria Buzău*, *dos.* 210/1874, ff. 64, 69.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Peisajele Buzăului, oamenii şi viaţa lui erau pentru artist motive de creaţie variate şi atrăgătoare, care-l determinară să înceapă fără întîrziere primele încercări de pictură, ca *Iarna*, *Privelişte cu case* şi portrete ca *Ţăranul şezînd*, *Cap de copil*, *Ţărăncuţă* etc. Un nou imbold fu pentru el în acest sens « Expoziţia amicilor belelor arte », care se deschise la Bucureşti în Ianuarie—februarie 1873, la hotelul Herdan, unde Grigorescu de data aceasta expunea masiv creaţia sa. Andreescu a vizitat-o cu un viu interes şi din tot conţinutul ei l-au impresionat mult mai puternic decît « Expoziţia artiştilor în viaţă » din 1870 cele 150 de pînze ale lui Grigorescu, care, prin noutatea temelor, prin varietatea şi numărul tablourilor, punea în faţa ochilor

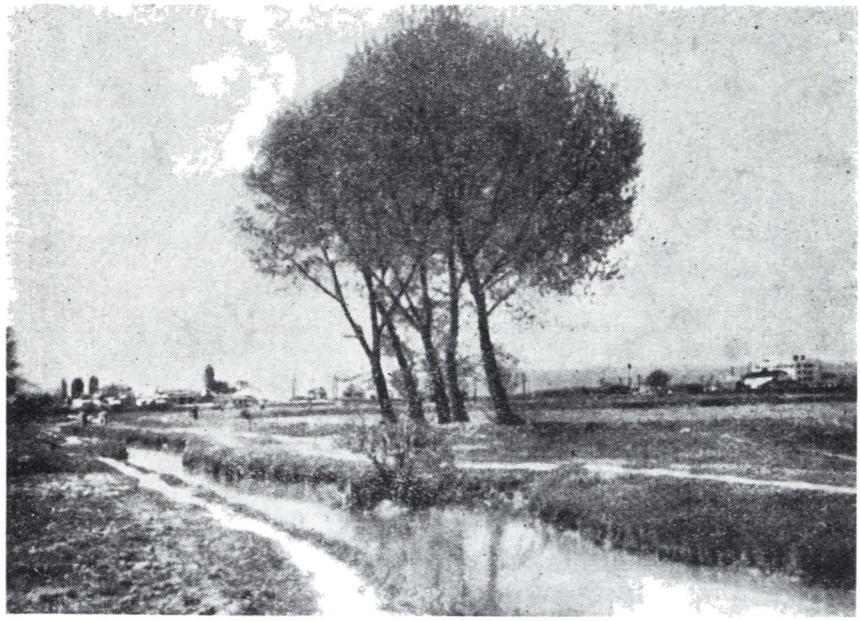


Fig. 3. — Iazul morilor oraşului Buzău la nord de obor şi episcopie, către Simileasca, « La plopi ».

Fig. 4. — Peisaj de stejari din Cringul oraşului Buzău.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — Peisaj din Cringul orașului Buzău cu doi stejari seculari.

Fig. 6. — Peisaj din Cringul orașului Buzău cu stejar și păr păduret înflorit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

săi frumuseţile ţării şi viaţa ţăranului romîn [1].

Înapoindu-se la Buzău, Andreescu începu o muncă intensă, împărţindu-şi timpul şi energia între creaţia artistică şi şcolile la care era profesor.

În drumul său din oraş către seminar, aflat în incinta episcopiei, la nord de oraş, vedea zilnic *oborul cel vechi* al oraşului, cu interiorul său mlăştinos, cu convoaie de căruţe munteneşti cu coviltir sau cu lemnărie adusă spre vînzare în acest tîrg săptămînal; într-un cuvînt, toată mişcarea din « piaţa cea mare a oborului ». Acest tîrg permanent fu organizat aci, la sud-est de episcopie, între oraş şi Iazul morilor, « pă moşia slobodă » a oraşului încă din anul 1835, şi aci a existat pînă în vremea noastră. Prin 1850, comuna avea în obor două « prăvălii » şi alte locuri închiriate la diverşi negustori pentru « bărăci » comerciale. În 1875, pe vremea cînd Andreescu se afla la Buzău, tîrgul oborului era bine întemeiat, cu diferite sectoare comerciale, cu barăci permanente, aşezate în ordine pe marginea străzii de la periferia nordică a oraşului, unde au existat deasemenea pînă în zilele noastre [2].

Fig. 7. – Stejar secular din Crîngul oraşului Buzău.

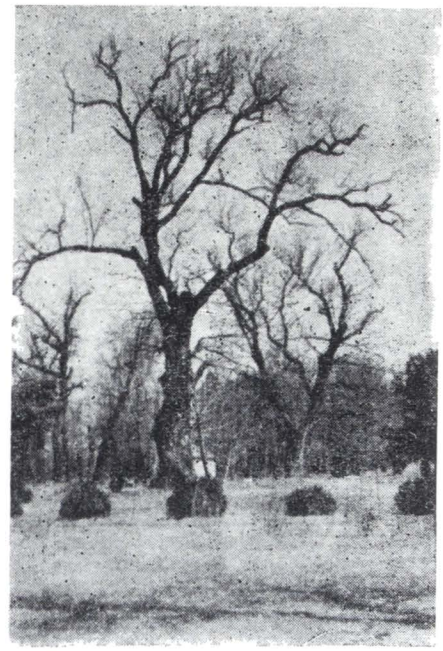


Fig. 8. – Stejar secular din Crîngul oraşului Buzău.

În mahalalele mărginaşe ale oraşului, colibele sărăcăcioase şi oamenii muncitori care trăiau în ele au izbit privirile artistului, lăsînd în sufletul său o puternică impresie a vieţii de mizerie, pe care el o va înfăţişa realist în tablourile sale.

Spre apus, la marginea oraşului, se întindea cîmpia cu fîneţe smălţate cu flori în mai, de unde artistul culegea în buchete margaretele, clopoţeii, garofiţele, cicoarea, cănăfiorii de trifoi, unghia găii, spice de mohor şi tot ce-i încînta ochii şi-i stimula dorul de viaţă, pe care le-a făcut să rămînă pururea vii în ale sale « oale cu flori ». Dincolo de fîneaţă se întindea Crîngul cu desişuri şi stejari măreţi şi vînjoşi, unde exista numai un drum pînă la « casa pădurarului ». Crîngul fu de la început una din temele cele mai scumpe şi mai rodnice în creaţia lui Andreescu, care aici a studiat prima dată şi cu efect fizionomia copacului şi a pădurii văzută sub podoaba verii, desfrunzită sau sub zăpadă. Aici îşi descoperi artistul « intuiţiunea de geniu » cu care el surprinde viaţa copacilor sub coaja lor aspră şi crăpată. Aici se contopea

[1] G. Oprescu, *Pictura romînească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1937, p. 133.

[2] Bibliografie pentru obor: Arh. St. Buzău, *Primăria Buzău*, *dos.* 3/1832, f. 112, 298; *dos.* 5/1835, f. 3, 8, 63; *dos.* 123/1834, f. 23; *dos.* 81/1849, f. 2; Budgetul comunei urbane Buzău de venituri şi cheltuieli pe anul 1875, Buzău 1875, p. 6, exemplare în Arh. St. Buzău, *Primăria Buzău*, *dos.* 216/1874, f. 118—128 etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu natura sufletul său plin de adîncă sensibilitate. « Cei care l-au cunoscut — mărturisește Delavrancea în rîndurile entuziaste ce a închinat artistului — mi-au spus că ani întregi, înainte de a se duce la Paris, a petrecut desenînd în pădurea de la Buzău ».

Imaginea « merilor înfloriți » a prins-o tot acum, văzînd, lîngă seminar, frumoasa și bogata grădină a episcopiei. Pe iazul morilor, în dreptul oborului, unde era înainte « adăpătoarea » vitelor orașului, a întîlnit bătrînele sălcii, tăiate mai tîrziu, în iarna anului 1917, sub ocupația inamică,

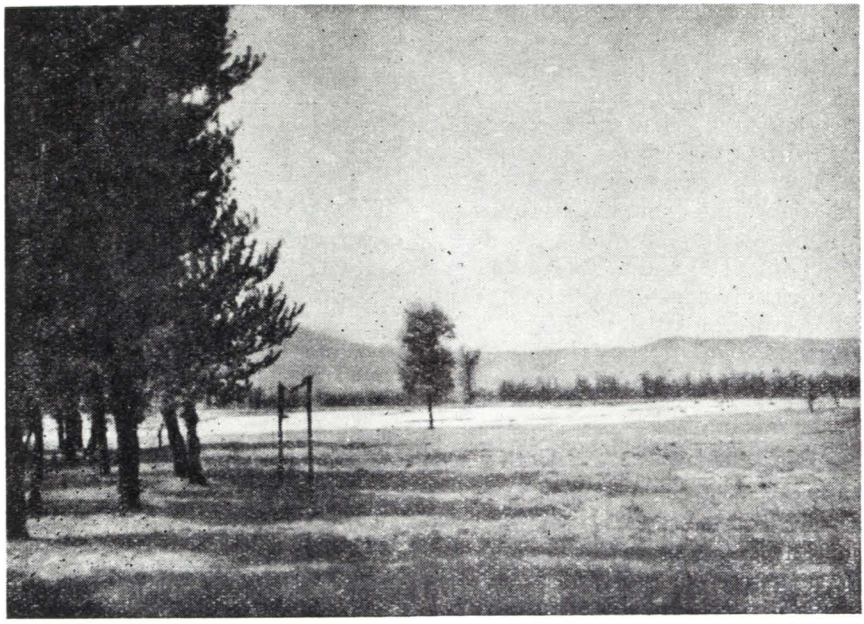


Fig. 9. — Rîul Buzău în lunca Cislăului, la Rușavăț.

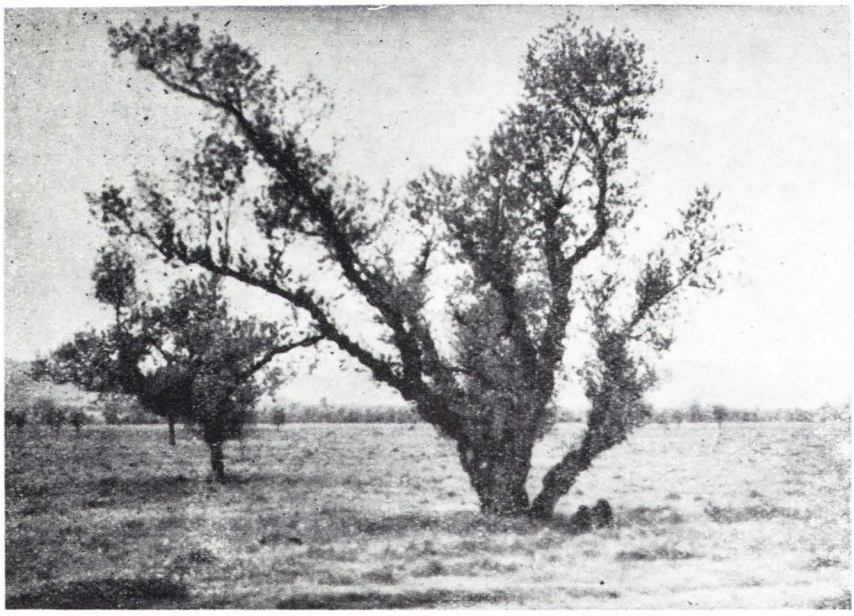


Fig. 10. — Plutași buboși din lunca Cislăului, la Rușavăț.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de populaţia lipsită de lemne. Iar plopii i-a văzut tot pe iaz, la Simileasca, sat de ţigani la nord-vest, unde era un vechi ţărănci din satele vecine sau din periferia oraşului, a căror imagine s-a imprimat de asemenea pe retina ochilor săi, în

Fig. 11. — Trunchi de plutaş bubos din lunca Cislăului, la Ruşavăţ.

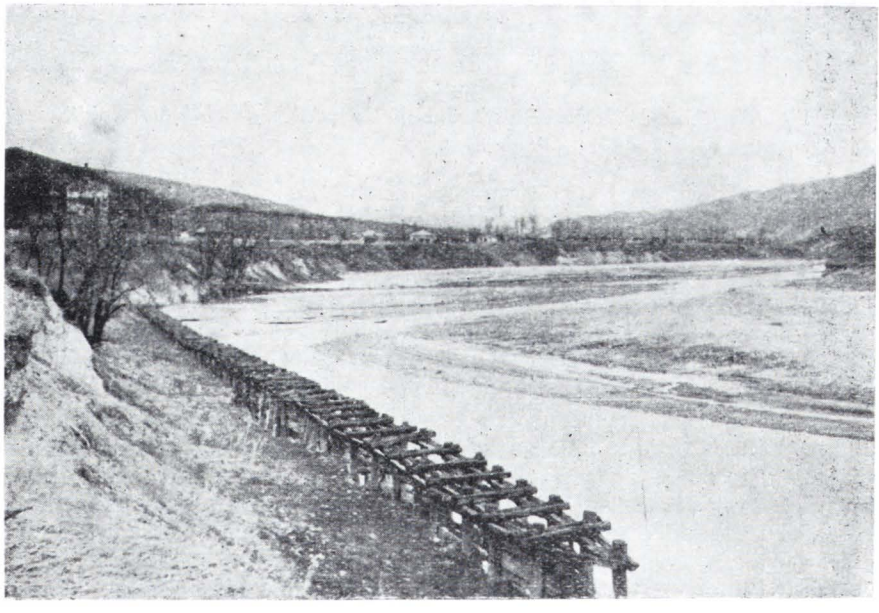


Fig. 12. — Vedere generală de la Beceni, 30 km nord de oraşul Buzău.

vad de moară boierească, la punctul denumit pînă astăzi « la plopi ».

În împrejurimile oraşului, a găsit şi cîmpuri cu holde, muncite de ţărani şi micile excursii făcute în timpul anului şcolar.

În marginea de sud-vest a oraşului, în cîmp deschis şi complet descoperit, la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cîteva sute de metri depărtare de la calea ferată şi de oraş, artistul a putut contempla şi vizita în fiecare an « Bîlciul Drăgaica » vechiul şi renumitul tîrg anual, care dura cam trei săptămîni, cam de la 5 la 28 iunie. Acest bîlci a fost mutat aici în anul 1864, de la Bănceasca, sat dincolo de Simileasca, dîndu-i-se oficial denumirea de « Bîlciul rîului Buzău », rămasă necunoscută poporului, care i-a păstrat vechiul nume. Vatra sa cuprindea la început 20 ha, iar mai tîrziu 32 ha, fiind marcată printr-un şanţ. În 1867 şi 1868, tîrgul a fost organizat sistematic: terenul a fost parcelat şi ocupat cu cîteva rînduri de barăci permanente de scînduri, aproape uniforme, cu alei largi printre ele. Barăcile erau proprietatea negustorilor locali sau din alte părţi, care cumpărau locuri în tîrg, ca embaticari. În fundul tîrgului comuna a construit grajduri de peste 350 m lungime pentru caii de rasă aduşi spre vînzare chiar şi din Rusia şi Transilvania. Alături de grajduri se afla cîmpul pentru încercarea cailor şi oborul de vite cornute mari — între acestea distingîndu-se « boii de Moldova » — care nemai-avînd loc în obor mai staţionau şi în cîmpia vecină. În timpul anului, barăcile erau supravegheate de un paznic angajat anume de comună.

Drăgaica era un tîrg cu caracter comercial general. Veneau aici negustori din oraş şi de oriunde din ţară, dar îndeosebi din Bucureşti, Ploeşti şi Brăila. Fiecare categorie de marfă îşi avea locul său, sectorul său de barăci, unele fiind destinate pentru manufactură, îmbrăcăminte, blănărie, încălţăminte; altele pentru braşovenie, sticlărie; altele pentru restaurante, distracţii, circ, panorame, fotografi etc. Ţărănimea îşi aducea produsele ei în afara barăcilor: vite, ţuică, vinuri; munteni de la Mînzăleşti şi Lopătari aduceau cherestea şi vase de lemn. Nişcovenii aduceau leaţuri, nuiele şi alte lemne de construcţie pe care le ţineau pe căruţe pînă la desfacere, sau le

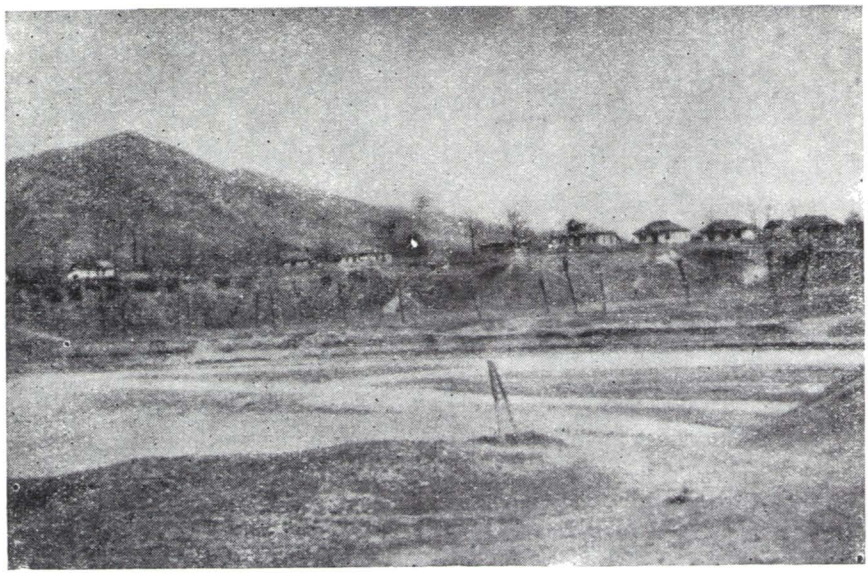


Fig. 13. — Locul bîlciului Beceni, din sus de podul peste gîrla Slănicului.

făceau « clucă » în locul destinat pentru lemnărie. Cherestegiii din oborul oraşului de asemenea îşi aduceau marfa în Drăgaica, căci timp de trei săptămîni nu mai erau vizitaţi de ţărani în obor.

Tîrgul de vite se ţinea în primele două săptămîni pînă la 18 iunie. După aceea tot restul timpului era destinat numai tîrgului de mărfuri şi distracţiilor. Acesta era toiul tîrgului, cînd mulţimea forfotea ca un furnicar din zori şi pînă noaptea, ajungînd la cea mai mare intensitate în ziua de 24 iunie, sărbătoarea populară a Drăgaicei.

Barăcile din Drăgaică au existat pînă în timpul primului război mondial, cînd au fost transformate în grajduri şi distruse de trupele de ocupaţie. De atunci bîlciul s-a făcut tot aici, în cîmpie liberă, iar barăcile erau improvizate de negustori numai pentru durata tîrgului.

Pe lîngă bîlciul Drăgaicei, prin anul 1868, primăria a înfiinţat şi un tîrg de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toamnă în cîmpul şi barăcile Drăgaicei, numit « tîrgul Valea Teancului », care dura de la 15 septembrie pînă la 15 noiembrie, ţinîndu-se numai sîmbăta şi duminica şi fiind destinat pentru desfacerea produselor regionale, ca lemnărie, dogărie, fructe, zarzavaturi şi alte obiecte, cum şi braşovenie, cizmărie etc., avînd şi obor de vite. Dar acest tîrg nu mai avea importanţa celui din vară. În anul 1894, tîrgul Valea Teancului a fost mutat din cîmpul Drăgaicei în oborul oraşului, funcţionînd în aceleaşi zile ca şi oborul săptămînal, din care cauză s-a confundat şi a fost uitat, abia pomenindu-i-se încă numele prin anul 1908 în actele comunei [1].

Prin poziţia, proporţiile, durata, organizarea şi variatele lui aspecte comerciale, ca şi prin mulţimea ce-l frecventa, în mare majoritate ţărănime, acest bîlci de provincie, Drăgaica, va fi produs lui Andreescu o impresie foarte puternică.

Vacanţele de vară îi dădură artistului posibilitatea să se depărteze de oraş, să plece la ţară, îndeosebi la munte, să descopere noi peisaje, să se recreeze şi să creeze.

În vara anului 1873, într-o căruţă cu boi, cu imaginea pînzelor lui Grigorescu în minte, Andreescu porni în călătorie în munţii Buzăului, pe valea Slănicului. Primul popas îl va fi făcut la Beceni, comună pe această vale, la 30 km nord de Buzău. Apoi şi-a continuat drumul pînă la Mînzăleşti, comună în munţi, la 50 km de Buzău. De aici, părăsind Slănicul, o luă la dreapta, pe valea pîrăiaşului Jghiab, pe unde, după un drum de vreo 8 km, a ajuns la mănăstirea Găvanu, situată într-o încîntătoare depresiune a munţilor acoperiţi de păduri de brad, fag şi mesteacăn. Şi de-aici, ca şi scriitorul Al. Odobescu, autorul lui Pseudokinegheticos (1874), a urcat culmea pînă la Bisoca, încă vreo 10 km la dreapta. În această călătorie a observat şi admirat munţii, pădurile, luminişurile, drumurile printre copaci, a cunoscut pe ţăranul de munte, schiţînd fidel în caietul său peisaje şi oameni. Poate a şi pictat vreun peisaj, vreo *Pădure de fagi*. La înapoiere s-a oprit tot la Beceni, poate la proprietatea lui Ştefan Perieţeanu-Buzău, un avocat cu studii la Paris, pe care şi-l făcuse prieten la Buzău, şi, ori acum, ori în altă vară, într-o zi de tîrg, a pictat poate un tîrg de munte, *Bîlciul Beceni*, menţionat în scrisoarea din 12/24 decembrie 1879 a altui prieten al său, C. Gr. Negulescu [2].

În anul 1874, Andreescu prezentă la « Expoziţia artiştilor în viaţă » (hotărîtă a se deschide la Bucureşti, la 5 mai, dar amînată în urmă la 10 septembrie, apoi la 21 octombrie), [3] cinci tablouri, « primele încercări serioase după natură » ale sale: flori, peşti, un studiu de portret şi două peisaje din Crîng. Comisia prezidată de Aman îi admise trei din ele: oala cu flori, peştii şi un peisaj [4].

Acest succes i-a întărit încrederea în capacitatea sa de creaţie şi i-a dat un nou şi puternic impuls către artă.

În vara anului 1874, artistul şi-a făcut vilegiatura tot la munte, pe valea Buzăului, la Ruşavăţ, sat aşezat pe malul stîng al rîului Buzău, la 46 km depărtare de oraş, în cea mai pitorească depresiune subcarpatică — luncă largă între Cislău şi Ruşavăţ, lunca Cislăului acoperită de crivină bogată în plopi, sălcii, arini, plutaşi, răchite etc. — unde rîul fără frîu are o albie largă, fără mal înalt, iar apa în curs vertiginos cîntă o melodie negrăită. Artistul a găsit şi aici variate motive de creaţie; aşezîndu-se pe malul stîng, între satele Ursoaia şi Ruşavăţ, a prins în acuarelă frumuseţea peisajului, cu poieniţa cu arini, cu rîul părăsind malul de care se izbise, cu crivina din luncă şi dealurile depărtate din dreapta rîului, începînd din muchea Petricichii (stînga) şi pînă în vîrful Budei (dreapta), avînd la mijloc şaua largă a Gornetului, cu satele adăpostite sub coastă, Tronari şi Scărişoara. În crivină a găsit « plutaşi răpănoşi sau buboşi » — plopi de

---

[1] Bibliografie pentru tîrgul Drăgăicii: Arh. St. Buzău, *Primăria Buzău, dos.* 119/1871, f. 27; *dos.* 262/1883; *dos.* 264/1883; *dos.* 310/1899; *dos.* 397/1913, f. 38; *Bugetul comunei urbane Buzău . . . pe anul 1875*, Buzău 1875, p. 6, exemplare în Arh. St. Buzău, *Primăria Buzău dos.* 216/1874, f. 118—128, Bugetul oraşului Buzău pe anul 1883—1884, Buzău 1883, exemplar în Arh. St. Buzău, *Primăria Buzău, dos.* 258/1882; ibidem, *dos.* 486/1919, f. 13; *dos.* 511/1922, f. 60; *dos.* 354/1905; B. Iorgulescu, *Harta oraşului Buzău şi a împrejurimilor sale*, Paris, 1892; Idem, *Dicţionarul geografic al judeţului Buzău*, Bucureşti, 1892, p. 97—98, 132, 217, 487, 545; Idem, *Geografia judeţului Buzău*, ed. VII, Buzău, 1895, p. 37, 41; P. N. Oprescu, *Bîlciul Drăgaica*, Buzău, 1935.

[2] Vezi Radu Bogdan, *Date noi în legătură cu viaţa şi opera lui Ion Andreescu*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 2 (1955), nr. 1—2.

[3] Arh. St. Buc., *Min. Instr.*, *dos.* 2589/1874, f. 42, 54 etc. Expoziţia s-a deschis la Academia de belle-arte. S-a făcut şi catalog (*Ibidem*, f. 93).

[4] C. I. Stăncescu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apă, cu trunchiuri destul de înalte şi groase, cu noduri dese pe trunchi şi pe ramuri ca o plagă virulentă a naturii [1]. Tot atunci a schiţat în caietul său colibe din Ruşavăţ şi un studiu de ţărani şi cai [2]. Schiţele sale dovedesc că Andreescu a călătorit la Ruşavăţ şi în anul 1875.

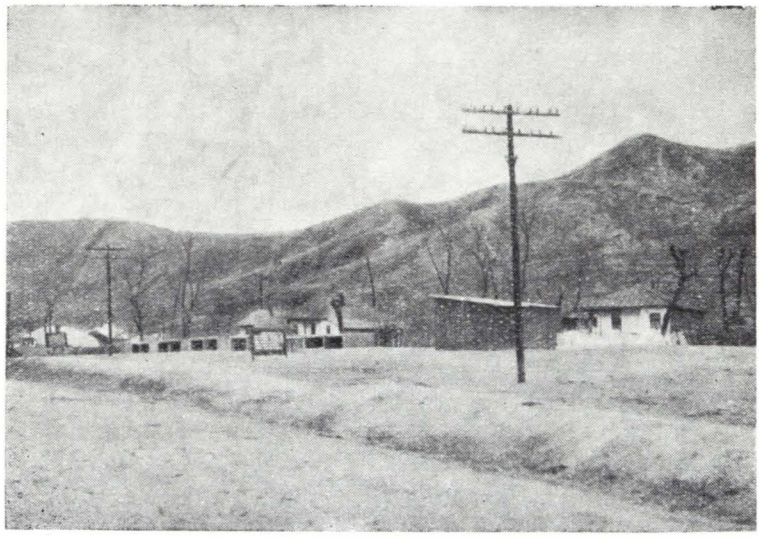


Fig. 14. — Locul bîlciului Beceni, la Mărgăriţi.

Fig. 15. — Piaţa actuală de la Mărgăriţi — Beceni.

După scriitorul Al. Odobescu, Andreescu este primul artist al nostru care a călătorit în munţii Buzăului, a admirat natura şi ţăranii, servindu-i şi lui ca izvor de creaţie. Maestrul Grigorescu, deşi mai în vîrstă, a călătorit pe valea şi plaiurile Buzăului, însoţit de poetul Al. Vlahuţă şi de buzoianul Gogu Iliescu de la Cîndeşti, abia cu un sfert de secol în urma lui Andreescu, adică în anul 1901. Mai multe lucrări ale lui Grigorescu sînt tot de

[1] Cele două tablouri reproduse la R. Bogdan, *Date noi . . .*, în rev. cit., p. 183, 192 sînt lucrate la Ruşavăţ: *Peisaj pe malul unui rîu* = Rîul Buzău în lunca Cislăului şi *Peisaj din preajma Buzăului* = Plutaşi buboşi. Peisajul cu capre, menţionat în scrisoarea lui Şc. Iarca *(ibidem)* a fost lucrat tot în munţii Buzăului.

[2] K. H. Zambaccian, *Reflecţii asupra pictorului Andreescu*, în *Adevărul*, 1950, 4 mai.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe valea Buzăului şi a Slănicului. Maestrul recunoştea în Andreescu un mare talent: « Dacă trăia, m-ar fi întrecut »[1].

★

Din amintita scrisoare a lui C. Gr. Negulescu aflăm, între altele, că tablourile lucrate în ţară şi acceptate la salonul din Paris în 1879 sînt « *Începutul primăverii* şi *Bîlci în Romînia*, lucrate de d-l Andreescu, cel din urmă reprezentînd bîlciul Beceni din judeţul Buzău; ambele tablouri lucrate după natură »[2]. Pe baza acestui document, criticul Radu Bogdan conchide că tabloul *Bîlciul Beceni*, cunoscut pînă acum sub denumirea transmisă de artist prin colecţionari şi critici de artă, anume *Tîrg la Buzău* sau *Bîlciul Drăgaica din Buzău* a fost pictat la Beceni[3].

Pentru a ne da seama dacă tabloul în cauză reprezintă un tîrg la Beceni, este necesar să explicăm că localitatea Beceni este situată pe valea Slănicului, în regiunea de dealuri accentuate, cu o luncă de cca. 500 m lărgime, cuprinzînd gîrla, satele şi şoseaua. Pe vremea cînd călătorea Andreescu pe aici (1873), în timpul anului se făceau la Beceni şapte tîrguri[4], în trei locuri diferite:

Unul, « la Perieţeanu », în centrul satului Beceni, pe o fîşie îngustă de teren puţin înclinat, între şosea şi casa de sub deal a lui Ştefan Perieţeanu, unde se făcea tîrg la 6 august şi 8 noiembrie.

Al doilea, la cîteva sute de metri mai sus, peste pod, la vest de o poiană din marginea gîrlei şi cu un mal în spate, pe care se profilau case, unde se făcea tîrg la 26 octombrie.

Al treilea, puţin mai sus, pe o fîşie îngustă între şosea şi gîrlă, întinzîndu-se vreo 500 m pînă în dreptul satului Mărgăriţi. Aici se ţineau cele mai mari tîrguri de la Beceni, la 20 iulie, 15 august şi 8 septembrie, cînd venea de pe văi şi dealuri, pe jos, călare ori cu căruţele « lumea de pe lume », ţărănimea în portul de munte: bărbaţii cu « cioareci » şi opinci, femeile cu « fote », cu « marămi », cu opinci şi obiele albe şi « nojiţe negre de păr de iapă sau de vacă ». Muntenii de la Mînzăleşti şi Lopătari aduceau cherestea şi vase de lemn, iar cei de la vale cereale şi zarzavaturi. Cîţiva negustori şi cîrciumari se aşezau în centru, la Mărgăriţi, sub umbrare, iar alături de ei speculanţii cu distracţiile.

Toate aceste tîrguri durau o singură zi şi n-aveau barăci nici permanente, nici provizorii. Ţăranii dejugau unde voiau şi unde puteau, pentru o jumătate de zi.

Deal, gîrlă, sat, şosea, grădini de pomi, ţărani, vite, căruţe cu produse etc., iată aspecte caracteristice ale peisajului la Beceni, care puteau izbi cu mare efect artistic privirile lui Andreescu în trecerea sa pe aici, într-o zi de tîrg.

Tabloul în discuţie reprezintă, dimpotrivă, un tîrg în plină cîmpie cu orizont deschis şi cer vast, unde ochiul artistului nu este oprit decît de vatra cu şiruri de barăci permanente, destinate unui tîrg mare, bine organizat şi de durată, şi de mulţimea forfotind în haine de modă burgheză de vară. Prin caracteristicile sale, acest tablou nu poate reprezenta decît *Bîlciul Drăgaica* din Buzău, tîrg renumit, pe care Andreescu îl avea în fiecare an în faţa ochilor săi, în cîmpia liberă de la marginea de sud-vest a oraşului, timp de cîteva săptămîni. Nu ne putem imagina cum Andreescu, pictor plin de respect pentru realitate, ar fi putut trece cu vederea elementele esenţiale ale unui peisaj de la Beceni, pe care nu le găsim în nici unul din cele trei tablouri cunoscute din opera sa, reprezentînd tîrguri. Claymoor (Mişu Văcărescu) vizitînd desigur expoziţia lui Andreescu la biserica Stavropoleos din Bucureşti în martie—iunie 1882, menţionează într-o cronică a sa unul din aceste tablouri expuse acolo, denumindu-l *Bîlci în apropierea Buzăului*, care nu poate fi *Bîlciul Beceni* de la 30 km de Buzău[5]. Socotesc deci că tabloul cunoscut pînă în anul 1955 sub denumirea de *Bîlciul Drăgaica* merită pe drept cuvînt să poarte mai departe în galeria artei naţionale denumirea tradiţională. Iar tabloul *Bîlciul Beceni*, despre care C. Gr. Negulescu afirmă că a fost lucrat şi acceptat la salonul din Paris, dacă autorul scrisorii nu greşeşte, trebuie să fie neapărat o altă lucrare a lui Andreescu, corespunzătoare peisajului, a cărei soartă n-o cunoaştem.

★

---

[1] D. Iov, *Pictorul N. Grigorescu intim*, în *Familia*, seria III, an. I, 1934, 7 nov.; reprodus şi în *Curentul*, 1938, 19 mai.

[2] Vezi Radu Bogdan, *Date noi . . .*, loc. cit.

[3] C. I. Stăncescu, *op. cit.*; G. Oprescu, *Pictura romînească . . .*, Bucureşti, 1937, p. 179 şi planşa 100; Ionel Jianu şi Ion Frunzetti, *Maeştri picturii romîneşti*, vol. I, Bucureşti, 1953.

[4] Vezi B. Iorgulescu, *Dicţionarul geografic al judeţului Buzău*, Bucureşti, 1892, p. 545—549. De cîţiva ani, de cînd s-a înfiinţat raionul, toate tîrgurile de la Beceni se ţin numai la Mărgăriţi, unde s-au construit platforme de ciment pentru expunerea produselor alimentare în piaţa săptămînală.

[5] Vezi Radu Bogdan, *Date noi . . .*, *loc. cit.*, p. 188.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Buzăul a fost pentru Andreescu mediul fericit al debutului său artistic: a fost regiunea inspiratoare a atîtora din creațiile sale, în care sufletul său s-a aflat neîncetat aproape de natură și popor, pe care el le-a iubit cu adevărat. Opera sa artistică — rod neprețuit al talentului său, ca și al unor împrejurări din viața sa prielnice artei, cum sînt studiile, expozițiile, întîlnirea cu maestrul Grigorescu — este cel puțin în aceeași măsură și un dar al Buzăului, care a alimentat cu prisosință înclinația artistului pentru zugrăvirea peisajului romînesc: pînze înfățișînd colțuri din oraș, peisaje de sat și cîmpie, chipuri de țărani, țărăncuțe și ciobani cu turme, forfota tîrgurilor și alte portrete, precum și peisajele de pădure se datoresc multelor și variatelor motive de creație oferite artistului de orașul Buzău, de împrejurimile sale, de Crîng unde el își petrecea cea mai mare parte a timpului liber, studiind copacii, și, în sfîrșit, de regiunea mai îndepărtată a munților Buzăului.

Astăzi cea mai mare parte din operele cunoscute ale lui Andreescu o formează cele 68 de tablouri din Galeria Națională [1], la care se adaugă cele 27 de lucrări provenind din tezaurul restituit țării de guvernul Uniunii Sovietice în august 1956. Alte lucrări ale lui Andreescu se mai găsesc în muzeele de artă din București, iar un număr redus se mai află încă în alte muzee din țară, ca la Cluj, la Ploiești (în muzeul de pictură și muzeul raional) etc., precum și în colecții particulare. Multe din tablourile Andreescu sînt astăzi pierdute, o parte dintre acestea sînt menționate în diferite tipărituri mai vechi sau în scrisori.

Din întreaga operă a pictorului se pot socoti ca sigur lucrate la Buzău acele pînze ce reprezintă teme inspirate de natura și de mediul social de aici, ca: *Peisajul cu brazi*, desen în creion, la Găvanu (1873); *Bîlciul Beceni*, dacă a fost lucrat (1873?); *Rîul Buzău în lunca Cislăului* și *Plutași buboși*, lucrate la Rușavăț (1874 sau 1875); *Portretul lui Costache Chirculescu* (1874) [2]; *Peisaj cu plopi* pe iazul morilor la Buzău; *Casă de ciurari* (1876); *Peisaj de iarnă* (pădure cu bordeie sub zăpadă); *Tîrg la Buzău* (Oborul?), *Bîlciul Drăgaica*, *Stradă în Buzău*, *Începutul primăverii* (sau *Meri înfloriți*); *Femeie cu pisica*. Sînt lucrate probabil la Buzău următoarele picturi: *Țăranul șezînd*, *Țărăncuța*, *Cap de copil*, și alte portrete (1872—1873); *Iarna*, *Oală cu flori de fîneață*, *Cap de țărancă*, schiță în creion; *Pepeni verzi* (1873); *Margine de sat*, *Peisaj în amurg*, *Pădure desfrunzită*, *În pădure*, *Margine de pădure cu un tăietor de lemne*, *Margine de pădure*, *Țărăncuța cu broboada verde*, *Broboada roșie*, *Cioban cu oi* (1873), *Ecoul*, *Fată torcînd*, *Drum de cîmp*, *Coacăze*, *Broboada galbenă*, unele din *Vase cu flori* și *Natură moartă* și poate un *Autoportret*.

Dar față de numărul destul de mare al lucrărilor realizate între anii 1872 și 1878 cînd a funcționat ca profesor la Buzău, cîte alte pînze nu vor fi avut ca izvor de creație tot motive din această regiune, și încă multe piese chiar în același gen, ca diversele peisaje de cîmp, peisaje de pădure, oale cu flori de grădină, portrete, natură moartă etc.

La Buzău se mai găsesc astăzi doar cîteva tablouri semnate de Andreescu: două mici tablouri reprezentînd *oale cu flori de fîneață*, proprietatea școlii medii nr. 1 (fostul liceu Hașdeu), care le-a cumpărat înainte de cel de al doilea război mondial de la pictorul buzoian Gore Mircescu. Unul, în ulei pe carton, de 203 × 273 mm, mai expresiv, redă cu oarecare concentrare de gîndire în culoare niște flori proaspete, încă vii; al doilea, în ulei pe lemn, de 273 × 353 mm, imitație servilă a celui dintîi, frapînd prin artificialitatea florilor și nuanța diluată a culorilor, este mai degrabă un fals [3]. În colecția doctor Eugen Banu, un tablou în ulei pe pînză, de 250 × 320 mm, semnat, reprezentînd de asemenea o *Oală cu flori* de cîmp — aceleași specii ca și în cele de mai sus — pare o lucrare de început. Avocatul C. Jitianu a posedat un mic tablou în ulei — *Coacăze* — ajuns acum, se pare, la Galeria Națională. În colecția lui Gogu Iliescu de la Cîndești—Buzău, prietenul lui Grigorescu și Vlahuță, se aflau două bucăți mici: o acuarelă — *Doi pomi* — și un tablou în ulei — *Buchet de flori* — despre care nu știm unde se află astăzi. Un *Autoportret* oferit de artist colegului său Zamfir Gregorescu, a ajuns mai tîrziu în posesia avocatului C. Ialomițeanu din Buzău, trecînd apoi într-o colecție particulară din București, unde a fost se pare prezentat pictorului Al. Moscu pentru a fi restaurat.

ION ST. MOLDOVEANU

[1] Vezi *Catalogul Galeriei Naționale*, București, 1955, p. 39—43.

[2] Străbunic după mamă al pictorului buzoian Gore Mircescu (1885—1950).

[3] Are pe dos mențiunea în cerneală: « Proprietatea I. Mircescu profesor, 1892». Ion Mircescu, fost coleg de școală cu Andreescu la Belle-Arte, este tatăl lui Gore Mircescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE DESPRE ANSELM WAGNER

1766 — 1806

În 1716, cînd oştile imperiale ale Vienei conduse de Eugeniu de Savoya eliberau Banatul de sub stăpînirea otomană, instaurată aici de mai bine de 16 decenii, cucereau un teritoriu spoliat şi uitat în întunecime. Năpădit de întinse mlaştini şi smîrcuri, Banatul oferea imaginea dezolantă a unui ţinut înapoiat, care a inspirat adeseori sentimente rebarbative cuceritorilor austriaci. El înfăţişa însă pentru Imperiul austriac o dublă importanţă: una de ordin strategic, ca provincie de graniţă situată în imediata vecinătate a expansiunii otomane în regres dar încă primejdioasă, şi una economică, potrivit existenţei unor bogăţii naturale, care promiteau o exploatare avantajoasă. De aceea noii stăpînitori, cumpănind posibilităţile de prosperare economică, s-au străduit să transforme ţinutul confinar al Banatului într-o înfloritoare colonie.

Guvernarea noii provincii i-a fost încredinţată generalului imperial conte de Mercy, francez originar din Lorena, ale cărui străduinţe s-au îndreptat înainte de toate spre reclădirea Timişoarei. Operă de durată, care s-a extins pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, reconstruirea oraşului a fost realizată în cadrul sistematizat al unor lucrări urbanistice de amploare răspunzînd intereselor noilor cuceritori. O inscripţie latină, aşezată în 1734 pe frontispiciul primăriei abia desăvîrşite, vestea înfăptuirile, aşezînd oraşul sub proteguirea acvilei imperiale: « *fruor augustis aquilae dum protegor alis* ». Ori oblăduirea Austriei divae dorind să se statornicească aici pe vecie « *postrema in saecula mundi* » înţelegea să-şi traducă în fapt intenţiile în conformitate cu propriile sale interese, ţinînd prea puţin seama de vechii locuitori ai provinciei. Populaţia autohtonă a Banatului rezistase cu tenacitate vremurilor grele ale ocupaţiei otomane. Eliberarea austriacă însemna în fapt doar substituirea unei stăpîniri străine alteia, uneori mai apăsătoare decît cea dintîi, în ultimul război austro-turc. Dar autohtonii neconstituind un element de încredere pentru Imperiu, colonizarea devenea o soluţie eficace, dictată de raţiuni politice şi economice deopotrivă, la care se adăuga necesitatea de a ridica numărul unei populaţii rarefiate de malarie şi de războaiele succesive. Dorind germanizarea ţinutului de graniţă, Viena a întreprins colonizarea lui cu supuşi fideli monarhiei, aducînd îndeosebi germani catolici din Palatinat, Hessen şi Nassau, din teritoriile renane direct supuse casei de Habsburg şi din alte provincii imperiale catolice. Considerentelor politice li s-au alăturat cele de ordin economic legate de progresul economic al provinciei, progres pe care Imperiul îl vedea realizîndu-se pe calea împămîntenirii meşteşugarilor, ce vor servi pe măsura dezvoltării unei industrii manufacturiere drept temelie politicii mercantiliste. De aceea au fost colonizaţi şi meşteşugari din Karinthia, Tirol şi Boemia, spanioli din Biscaya şi italieni, pricepuţi la fabricarea hîrtiei şi postavurilor, mantovani şi milanezi meşteri în ţesutul mătăsii. În timp ce populaţia illyrică, — denominativ în care cancelaria aulică îngloba pe toţi ortodocşii, fie ei romîni ori sîrbi, — se îndeletnicea cu agricultura, prestînd şi obligaţii militare în zona de graniţă, coloniştii se ocupau cu meşteşugul şi mai puţin cu negustoria. Bucurîndu-se de drepturi speciale şi privilegii, ei vor constitui o pătură socială aparte, care va evolua rapid, devenind avută. Modificările de natură economică au determinat o nouă stratificare socială. Între feudalitatea deţinătoare de întinse latifundii, îndeplinind concomitent înalte demnităţi militare şi administrative, şi ţărănimea alcătuită în marea ei majoritate din localnici, s-a interpus pătura de negustori şi meşteşugari. Printr-un proces de dezvoltare progresivă, care durează tot cursul secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor, ea va constitui burghezia Banatului. În aceste împrejurări se va desfăşura într-un ritm din ce în ce mai animat viaţa economică a provinciei, statornicind temeiurile unei prosperităţi crescînde, care va înlesni înflorirea noii vieţi culturale a Timişoarei.

Din primii ani ai cuceririi austriece, viaţa culturală a Banatului a fost dominată de ordinul iezuit, care îşi menţine supremaţia pe acest plan pînă în 1773, data dizolvării lui. Integrîndu-se în puternica reţea a prozelitismului catolic, călugării iezuiţi practicau misionarismul în spiritul contrareformei. Mişcare susţinută de papalitatea romană, chemată să aducă o reînnoire a catolicismului fără a-i atinge

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Portret de bărbat 1790.

fundamentele dogmatice şi să opună stavili spiritului critic iniţiat de reforma lui Luther, contrareforma se extinde cu un zel deosebit asupra provinciilor proaspăt cucerite de la turci. Ea a transplantat în Banat un curent artistic conform cu ideologia şi ţelurile sale, curent care îmbracă haina barocă. Arta barocului ia naştere în Banat prin transhumanţa spirituală a unui Apus predominat de catolicism care se înveşmîntase în formele culturii barcce. Ea n-a fost decît excrescenţa unei noi aşezări economice şi social-politice, determinată pe acest teritoriu de o putere venită din afară, dar care prin aclimatizare a dat forme caracteristice legate de condiţiile locale.

Fenomenul nu este nici unic nici izolat în istoria artei Banatului; pare dimpotrivă să se încadreze într-o continuitate. Din veacuri mai îndepărtate configuraţia artei bănăţene pare să fi înfăţişat un caracter de dualitate, definindu-se în două curente paralele: cel autohton de factură bizantină şi cel apusean. Este foarte probabil că încă de pe vremea şederii regelui angevin de obîrşie napolitană, a lui Carol Robert şi a curţii sale la Timişoara (1315—1323), manifestări de artă occidentală vor fi existat aici. Izvoare scrise ne informează despre activitatea artistică desfăşurată sub proteguirea lui Pippo Spano, condottierul florentin al împăratului Sigismund şi guvernator al Banatului (1407—1426), care a reunit în micul său *cortile* literaţi şi artişti italieni pătrunşi de suflul Renaşterii. Sînt cunoscute de asemenea tradiţiile înfloririi culturale din

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Portret de bărbat (demnitar cameral) 1792.

epoca huniadă, cînd Timişoara a stîrnit admiraţia lui Bonfini. Dar alături de acest gen de îndeletniciri artistice exercitate de preferinţă de către artişti străini chemaţi la curte, a existat şi o artă autohtonă strîns legată de centrele mănăstireşti şi dezvoltată sub auspiciile panortodoxismului bizantin. Ocupaţia otomanilor iconoclaşti a spulberat orice mărturie asupra realizărilor artistice dinainte de 1552 şi a întrerupt pentru un veac activitatea zugravilor de biserici, reluată abia în secolul al XVII-lea. În timpul stăpînirii austriece, atelierele în care colaborau zugravi romîni şi sîrbi, deopotrivă ocrotiţi de « privilegiile illyrice » acordate sîrbilor ortodocşi prin diploma leopoldină din 1691, au ajuns la o adevărată înflorire. Ele vor dărui Banatului artişti importanţi ca Nedelcu, Vlaşici, Ierodiaconul Vasile şi descendenţii săi George şi Petru Diaconovici, zugravul Andrei şi Ştefan Tenetchi, ca să nu amintim decît pleiada celor mai notorii dintre ei. Procesul de transformare a artei bisericeşti ortodoxe, proces care tindea să dizolve severitatea formelor bizantine prescrise de tradiţia canonică prin adoptarea unei interpretări mai apropiate de realitate, s-a accentuat în contact cu arta apuseană de pe acum aclimatizată în Banat. Arta aceasta a îmbrăcat formele mai ponderate, clasicizante, ale unui baroc austriac de factură tîrzie, puternic influenţat de barocul italian. Arhitecţi italieni şi germani au înălţat sanctuarele Timişoarei, atribuindu-le un echilibru majestuos al maselor şi ceva din respiraţia largă, armonică, a templelor mediteraneene. Frontonul triangular prevalează faţă de volută, iar coloana, însoţind pilastrul, păstrează linia pură a clasicului fără a fi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Scenă de gen în peisaj 1792.

frîntă de tulburătoarea mobilitate a torsadei. Avîntul arhitecturii bisericeşti a creat un teren favorabil dezvoltării artelor plastice, îndeosebi picturii murale cu caracter religios. Atîta vreme cît ordinele monahale au dominat în Banat, pictura de şevalet, de mult răspîndită în apusul Europei, nu s-a putut afirma, întîrziind ecloziunea genurilor legate de ea. Abia mai tîrziu, atunci cînd secolul luminilor îşi va arunca reflexul şi asupra acestei provincii, arta va fi supusă unei reînnoiri în acest sens.

Pentru satisfacerea comenzilor importante, autorităţile eclesiastice se adresau direct Vienei, recurgînd de obicei la serviciile unor artişti consacraţi, care îşi executau lucrările în atelierele lor din capitală. Numele unor artişti de seamă pot fi puse astfel în legătură cu anumite monumente de artă din Timişoara, ca să nu-l amintim decît pe arhitectul Josef Emanuel Fischer von Erlach (1695—1742), pe sculptorii Franz Wasserburger şi Blim (în jurul lui 1756), pe pictorii Michelangelo Unterberger (1695—1758) şi Johann Nepomuk Schöpf (1735—1785). Comenzile mai puţin importante le erau însă acordate unor artişti de talie secundară care, preţuind posibilităţile de activitate ce li se deschideau aici, scutindu-i de concurenţa acaparatoare a artiştilor celebri, se stabilesc, unii temporar, alţii definitiv, în Banat. Cel dintîi venit, în 1744, este sculptorul bavarez Gasper Mayer de origine bavareză, apoi în a doua jumătate a secolului, cînd afluxul artiştilor germani se accentuează, pictorii vienezi Ferdinand Schiessl (1753) şi Michael Wagner (1765), sculptorul Laurentius Liebemann venit din Schwartzwald (1773), pictorii Ignatius Schapka (1782) şi Josef Bayer (1794). Toţi aceşti pictori erau purtătorii unei concepţii despre artă, care asimilase cu două veacuri în urmă experienţa Renaşterii şi aducea formele mai libere şi mai realiste ale unui stil întemeiat pe redarea perspectivei liniare şi pe modelarea cu umbre şi lumini, chemată să dea consistenţă plastică figurilor. Ei s-au îndeletnicit poate mai mult prin forţa imprejurărilor decît din vocaţie cu pictura religioasă, conformîndu-se exigenţelor comanditarului ecleziastic. Este însă neîndoielnic că ei vor fi abordat sub forma portretului, considerat ca un gen accesoriu, şi pictura de şevalet. Deşi începuturile artei portretistice din Banat trebuie căutate în epoca tereziană, poate chiar înainte, ea a fost eclipsată de arta religioasă şi s-a dezvoltat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-un ritm relativ lent, afirmîndu-se tardiv. Definirea acestui gen ca o varietate independentă a picturii şi răspîndirea lui pe o scară mai largă în Banat i se datoreşte de fapt lui Anselm Wagner.

Michael Wagner, tatăl artistului, se născuse la Viena în 1731 şi avea 34 ani cînd a fost înscris în registrele de cetăţeni ale Timişoarei, menţionîndu-i-se profesiunea de « pictor romano-catolic ». Acestea sînt singurele informaţii care s-au păstrat referitor la el. Operele lui, pe care asemenea contemporanilor săi nu le semna, nu le cunoaştem. Este probabil că activitatea lui a fost absorbită de tematica religioasă, deşi nu este exclus să fi încercat şi portretul. Tentat de lipsa de concurenţă ce îngăduia unui pictor mediocru să-şi agonisească mai lesne existenţa într-un centru provincial, de altfel important, Michael Wagner va fi decis să se statornicească la Timişoara.

Fiul său Anselm se naşte în 1766, la un an după stabilirea părinţilor în oraş. Conform obiceiului vremii, el îmbrăţişează cariera tatălui şi prima iniţiere în tainele artei i se dă chiar în atelierul părintesc. Este probabil că tînărul va fi frecventat şi cursurile şcolii de desen, inaugurată la Timişoara în 1786, dacă nu era încă plecat la Viena la acea dată. Berkeszi, primul său biograf, îi atribuie ca profesori pe pictorii vienezi Martin Meytens (1695—1770) şi Johann Jakob Stunder (1759—1811). Confruntarea datelor biografice ne obligă să respingem în primul caz ipoteza, luînd în considerare faptul că Meytens a decedat în 1770. În ceea ce îl priveşte pe Stunder ea rămîne însă plauzibilă, deoarece pictorul, conform informaţiilor lui Kazinczy [1], se mai găsea în 1791 la Viena. Fără a putea aduce vreun argument peremptoriu întru sprijinirea tezei noastre, este mai mult decît probabil că Anselm Wagner a studiat la Viena într-o epocă în care numeroşi artişti tineri din Ungaria şi Transilvania au avut prilejul să-şi desăvîrşească studiile în capitala imperială. Banatul avea relaţii mult mai nemijlocite cu Viena, de a cărei jurisdicţie aulică depindea direct, şi date certe confirmă că această favoare le era acordată şi pictorilor ortodocşi. Era deci firesc ca tatăl artistului, el însuşi vienez, să nu precupeţească nici un efort pentru a-l vedea pe Anselm la Viena. Înscrierea lui tardivă în rîndul cetăţenilor timişoreni, înscriere care are loc abia în 1790, confirmă absenţa lui mai îndelungată din oraşul natal. La acea dată pictorul avea 24 ani, era căsătorit cu Franziska Ackermann, şi asemenea tatălui declara profesiunea de « pictor romano-catolic ». Supoziţia este în sfîrşit susţinută de primele portrete ale lui Wagner, care trădează o puternică influenţă a stilului oficial de la Viena, menţinîndu-se în limitele unui academism rigid, uşor estetizant, contrariant faţă de firea temperamentală a lui Wagner şi stilul său de mai tîrziu. Artistul, care a avut patru copii, o familie deci destul de numeroasă, nu pare să fi fost scutit de anumite dificultăţi materiale. Deşi la sfîrşitul secolului un portret i se plătea între 25 şi 50 de fiorini, pictorul este silit, pentru a face faţă obligaţiilor sale familiale, să-şi găsească o profesiune mai sigură şi mai lucrativă. Între 1804—1805 îl găsim încasator « Lottoeinehmer » la oficiul de lotto din Timişoara şi într-un act contemporan este pomenit nu ca « Mahler » (pictor), ci cu numele de « Anselmus Lotterista Temesvariensis » [2]. Faptul că pictorul obţine această funcţie după călătoria sa în Transilvania, prilej care i-a îngăduit să-l cunoască pe Joseph Angermayer, directorul loteriei sibiene (a executat pentru el două portrete, al directorului şi al soţiei sale Thereze), ne îndreptăţeşte să credem că el a fost ajutat de Angermayer în obţinerea postului. În ciuda dificultăţilor pecuniare, pictorul nu era un om nevoiaş, căci el poseda o casă în centru, graţie căreia obţine în 1805 împrumutul apreciabil de 1000 fiorini. El s-a bucurat şi de un anumit prestigiu social, figurînd în actul de deces ca epitrop al bisericii romano-catolice, iar înhumarea lui a fost oficiată de un viitor episcop al Cenadului, detaliu care accentuează importanţa sa socială.

Cercetările întreprinse în 1946 de către Julius Bielz au dat la iveală opt portrete în pastel ale lui Anselm Wagner lucrate la Sibiu şi în parte poate la Braşov, îngăduind presupunerea unei călătorii a pictorului în Transilvania. Cercetările pe care le-am efectuat în 1956—1957 au dus la rîndul lor la descoperirea a nouă asemenea portrete la Cluj, provenind din castelul Gyulay de la Mintia, şi altele două semnalate la Arad. Confruntarea acestor opere cu cele de la Muzeul regional al Banatului din Timişoara arată limpede identitatea auto-

[1] *Kazinczy F. levelezése* (Corespondenţa lui F. Kazinczy), Budapesta, 1893, ed. Váczy, vol. IX, p. 136.

[2] Berkeszi I., *Temesvári müvészek* (Artişti timişoreni), Timişoara, 1910, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4.— Portretul unui general austriac 1792.

rului. Toate aceste portrete sînt executate în pastel pe pergament sau hîrtie de aceeaşi factură, au un format în genere similar, înfăţişează aceeaşi gamă coloristică, acelaşi stil şi chiar aceleaşi deficienţe în soluţionarea problemelor de desen. Ele poartă aproape toate aceeaşi semnătură în litere cursive, însoţită de anul realizării.

Aceste concluzii ne oferă dovezi indubitabile referitoare la activitatea lui Anselm Wagner în Transilvania şi ne obligă concomitent să aducem o rectificare, care a mai fost încercată înaintea noastră de către Julius Bielz [1]. Toate lucrările de specialitate care ating mai mult sau mai puţin tangenţial biografia lui Anselm Wagner atribuie, cu excepţia lui Bielz, paternitatea operelor în pastel semnate Wagner şi existente pe teritoriul transilvănean, unui oarecare Julius Franz Wagner. Cea mai recentă lucrare, a Klarei Garas [2], le conferă parţial lui Joseph Friedrich Wagner. Aceste interpretări se bazează pe un comentariu eronat a două pasaje din scrisorile XIV şi XXV ale lui Kazinczy Ferenc, cuprinse în volumul *Erdélyi levelek* [Scrisori ardelene] [3]. Kazinczy vorbeşte aici despre « Wagner pictorul de pasteluri », despre care precizează că a lucrat la Mintia la castelul Gyulay şi că a pictat portretul baronului Wesselényi Miklos senior. Cercetarea atentă a corespondenţei globale a lui Kazinczy [4] ne-a permis să constatăm că numele lui Wagner revine în repetate rînduri în scrisorile literatului maghiar, fără a fi însă însoţit vreodată de o precizare pronominală. Un indiciu că artistul era bine cunoscut şi singurul mînuitor al pastelului cu acest nume în Transilvania, altfel ar fi fost firesc şi necesar ca atît el însuşi, cît şi acei care se refereau la el, să-i menţioneze integral numele. Confruntarea minuţioasă a tuturor datelor bibliografice referitoare la Anselm Wagner şi la omonimii săi aduc argumente irefutabile în sprijinul concluziilor ce urmează.

Julius Franz Wagner este un pictor obscur, care a trăit la o dată imprecisă, amintit doar prin trei opere, trei icoane de altar descoperite la Napagedl în Moravia [5]. N-a practicat pastelul şi nu a fost niciodată în Transilvania. Joseph Friedrich Wagner, pictor vienez stabilit la Budapesta, a cărui activitate se fixează între 1800 şi 1845, a pictat fresce, dar a abordat, conform Klarei Garas, şi portretul, în pastel. Cele două portrete Angermayer şi portretul Wesselenyi, pe care autoarea i le atribuie [6],

Fig. 5.— Portret de bărbat 1793.

[1] Julius Bielz, *Galeriestudien*, Sibiu, 1947, p. 6.

[2] *Magyarországi festészet a XVIII. szazádban* (Pictura Ungariei în secolul al XVIII-lea), Budapesta, 1955, p. 148.

[3] Ed. Cluj, 1944, vol. I, p. 167—168, vol. II, p. 137.

[4] Kazinczy, *op. cit.*, vol. III, p. 240—241, 293, 341, 352, 535; vol. IV, p. 50; vol. VII, p. 333, 397, 583; vol. IX, p. 362; vol. X, p. 9; vol. XII, p. 194, 225—227, 413; vol. XXII, p. 282.

[5] Carl v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon*, vol. LII, p. 115.

[6] Garas K., *op. cit.*, p. 261.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aparţin indubitabil lui Anselm Wagner. Negăsindu-se pînă în prezent nici o operă de-a lui în Transilvania, ipoteza activităţii lui pe acest teritoriu cade pînă la proba contrară. Rezultă de aici că operele lui Anselm Wagner le-au fost atribuite într-un mod neîntemeiat pictorilor de mai sus, probabil şi în urma faptului că autorii respectivi nu ştiau de călătoria artistului timişorean în Ardeal.

În istoria artei bănăţene Anselm Wagner figurează ca primul pictor laic cunoscut pînă în prezent, care a indicat printr-o operă unitară şi esenţialmente nouă faţă de acea a ascendenţilor săi, posibilităţile de dezvoltare a unei arte mai apropiate de realitate. Renunţînd la pictura murală şi la tematica religioasă, el este cel dintîi adept al picturii de şevalet, pe care o abordează sub forma primară a portretului. Conţinut şi formă corespund în opera sa unui limbaj inovator, de aceea artistul poate fi considerat ca un prim interpret laic şi un precursor al picturii moderne în Banat. Ilustrînd tipurile unei anumite clase sociale a Banatului, pe care pictorul a servit-o cu arta sa, şi intuind noul care se dezvolta în sînul ei, opera lui Wagner se încadrează, chiar dacă într-un mod mai discret şi mai şters, în imaginea de ansamblu a transformărilor pe care secolul luminilor le-a adus în Europa.

Reformele anticlericale ale lui Iosif II au restrîns sfera de influenţă a Bisericii şi au subminat forţa ei ideologică prin slăbirea hegemoniei spirituale. Desfiinţarea ordinelor călugăreşti a însemnat o lovitură adusă catolicismului şi culturii baroce, al cărei purtător era. Arta îşi dezbracă forma şi conţinutul baroc, de esenţă religioasă, şi adoptă, sub aspectul neoclasicismului, o formulă laică, ce tinde spre exprimarea realităţii. Abolirea puterii clericale duce la înlocuirea tematicii religioase cu tematica profană favorizată de afirmarea păturii burgheze, a cărei mentalitate este promovată în artă în primul rînd prin adoptarea portretului.

Timişoara a trecut în veacul al XVIII-lea printr-un proces de transformare, fiind supusă unei puternice influenţe apusene, datorită unei categorii de oameni veniţi din ţările apusene şi care aduceau cu

Fig. 6. — Portret de femeie 1798.

ei un stil de viaţă propriu. Stăpînită de guvernatori occidentali: germani, francezi, englezi, italieni şi chiar spanioli [1], însoţiţi de convoiul funcţionărimii vieneze, ea a devenit sediul unei vieţi mondene pigmentate cu petreceri, strălucită în lux, alcătuită după asemănarea capitalei imperiale, cu exigenţe culturale mai înalte şi care i-au adus Timişoarei cognomenul de Klein-Wien (Mica Viană). Fastul sever al barocului închidea de fapt între limitele sale tot mai neîncăpătoare o viaţă clocotitoare de petreceri în spiritul rococoului terezian, care se revărsa tot mai nestăvilit. Oraşul nu împlinise încă un secol al noii sale existenţe şi monumentele culturii baroce se înălţau încă recente, dar locuitorii Micii Viene îşi schimbaseră o dată cu vechea mentalitate moda veşmintelor. Femeile din vremea lui Anselm Wagner au abandonat peruca şi crinolina, o dată cu brocardurile grele. Îşi mai pudrează uneori părul, dar se îmbracă în mătăsuri vaporoase croite cu simplitate în stilul clasicizant al « directoire-ului », care este moda lansată de revoluţia franceză. Bărbaţii, mai conservatori, poartă uneori peruca şi haina strîmtă lipită de trup, acel « juste-au-corps » moştenit din rococo, şi jabot-ul de horbotă fină. Apoi, cu încetul, preferă haina cu revere, jiletca scurtă şi gulerul înalt cu eşarfă în jurul gîtului.

---

[1] Germani: baronul Engelshofen 1733, Neipperg 1738, contele Harsch 1757, baronul Lietzen 1759, Zettwitz 1775; francezi: contele de Mercy 1716—1733, de Clary 1769; englezi: contele Hamilton 1734; italieni: baronii de Brigido 1774, 1777; spanioli: contele Puebla 1758; Perlas Rialfo 1753. (Borovszky, *Temes vármegnye története.* (Istoria judeţului Timiş), Budapesta, p. 356—357).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — Portretul Elisabetei Kessler-Koppauer 1798.

Astfel apar locuitorii Micii Viene în opera lui Anselm Wagner. Vom întîlni în ea deopotrivă pe demnitarul habsburgic venit de la Viena, pe nobilul latifundiar şi pe negustorul proaspăt investit cu titluri aristocratice. Căci societatea aceasta are nevoie de artişti care să-i eternizeze imaginea în portretele chemate să împodobească saloanele vesele şi luxoase.

Portretul apare ca primă manifestare a artei laice, ca un gen artistic personal şi individualizator. El izolează imaginea omenească din contextul scenic şi subordonator al compoziţiei religioase, unde figura este supusă şi înglobată fabulaţiei biblice, trebuind să urmeze logica iconografică a întregului. În acea perioadă a artei bănăţene portretul constituie primul pas decisiv spre realism, o etapă prerealistă de fapt, care obligă pe artist să se apropie de natură, să observe şi s-o redea cu fidelitate. Căci comanditarul vrea să semene cu imaginea pe care i-o întoarce opera de artă, vanitatea lui individualistă cere ca el să poată fi recunoscut şi asemănarea este criteriul primordial, care stabileşte valoarea ei în ochii vremii. Portretistul nu se mai sprijină pe pura imaginaţie, nici pe schema dată, ci pe propriul său spirit de observaţie, pe fineţea de pătrundere a ochiului, care pentru a individualiza trebuie să discearnă caracteristicul de comun. El trebuie să surprindă însăşi viaţa, în realitatea ei fizică mai întîi, apoi pe o treaptă superioară şi în realitatea ei morală.

Primul portret al lui Wagner (1790), pictat în ulei, înfăţişează un tînăr aristocrat cu perucă, înveşmîntat într-o haină de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

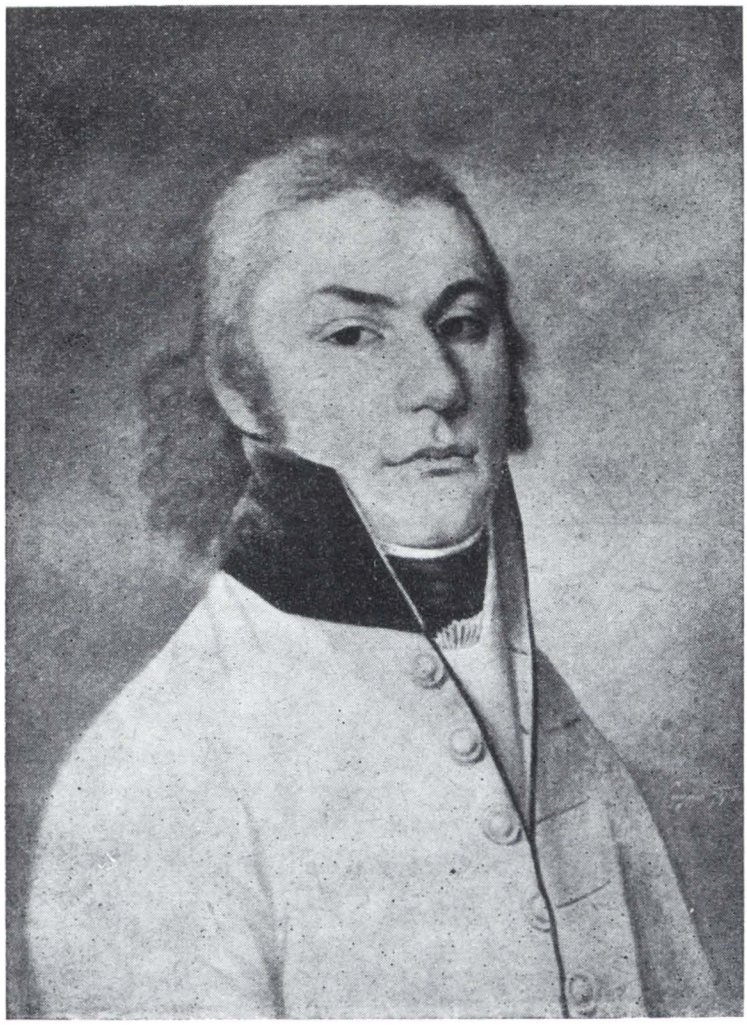


Fig. 8. — Portret de bărbat în tunică albă 1799.

catifea vişinie cu brandemburguri de fir. Priveşte cu ochii albaştri printre pleoapele complet lipsite de gene, detaliu pe care îl vom regăsi constant în portretele lui Wagner şi care conferă o anumită nuditate privirilor. Modelarea feţei este obţinută printr-un joc discret de umbre şi lumini, reliefîndu-se cu gălbuiul cald al carnaţiei pe fondul verde închis. Sobru, armonios, tabloul obţine un acord de preţiozitate cromatică prin îngemănarea aurului cu roşul adînc. Încolo este opera convenţională, deşi nu lipsită de calitate, a unui începător talentat. Un al doilea portret datat din 1792 este acela al unui demnitar habsburgic, cu bărbia dublă răsfrîntă peste gulerul înalt, cu gura extrem de cărnoasă, obrajii căzuţi şi pungi sub ochi. Faţă de opera anterioară semnalează o intenţie nedeghizată de individualizare. Coloraţia violent sangvinolentă a feţei, pe care o vom întîlni uneori şi în pastelurile sale, subliniază aproape cu stridenţă trăsăturile puhave. Dus de un temperament care se anunţă puternic, pictorul a şi depăşit convenţionalismul tradiţiei, devenind veridic. Este prima manifestare a unui realism niţel crud încă, dar care convinge prin forţa sa individualizatoare. În căutarea unui limbaj nou, mai liber şi mai nemijlocit, se pare că artistul a întîmpinat dificultăţi de meşteşug. Tehnica în ulei, în stadiul la care se găsea în epoca respectivă, sprijinindu-se pe procedeul migălos al glasiurilor, cu suprapuneri succesive de tonuri, nu îngăduia notaţia rapidă a impresiei spontane, alterînd prospeţimea primei viziuni. Este motivul care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — *Portret de femeie 1799.*

îl va fi determinat pe Wagner să abandoneze pictura în ulei şi să încerce miniatura pe fildeş sau pergament executată în acuarelă sau guaşe, uneori într-o tehnică compusă. Singura sa compoziţie cunoscută sub numele, de altfel inadecvat, de *Tabără militară după Wouwermann*, pentrucă nu se acordă nici ca stil nici ca interpretare cu această atribuire, înfăţişează de fapt o scenă de gen în peisaj şi este o copie după un artist austriac sau nord-italian anterior lui Wagner. Coloritul este deschis, cam dulce, de o armonie « blondă » care se acordă cu seninul unui cer mediteranean scăldat de nori trandafirii. Cadrul arhitectonic profilînd ruinile antice cu accente de monumentalitate semnalează tendinţa clasicizantă a epocii. Numeroase personaje minuscule, printre care desluşim geambaşi de cai negociind cu negustori orientali şi călăreţi cu panaşe făcînd o demonstraţie ecvestră, sînt destinate să reconstituie într-un ansamblu anecdotic, orchestrat, animat de epica gesturilor mărunte, o pantomimă miniaturală a vieţii de fiecare zi. Primul portret în miniatură, contemporan cu scena de gen, este din 1792. Înfăţişează imaginea posacă a unui general imperial cu părul sîrmos şi privirea pesimistă, căruia tunica neagră, îmbinîndu-se cu griul fondului într-o gamă rece, îi accentuează aerul tenebros. Redarea devine mai elementară în virtutea francheţii şi este lipsită de onctuozitatea nivelatoare a stilului la modă. Cedînd impulsului temperamental, arta lui Wagner suferă de imperfecţiuni tehnice poate, în schimb se apropie mai mult de sensul realităţii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 10. — Die russische Gräfin 1799.

Miniatura cu stilul ei migălos, pierzîndu-se în detalii mărunte, nu pare să-l satisfacă nici ea. O nouă încercare, de astă dată în tehnica pastelului, pare a fi fost revelatoare şi definitivă.

Artista veneţiană Rosalba Carriera (1675—1757) se oprise cea dintîi asupra pastelului, întrebuinţat înainte doar pentru schiţe fugitive. Ea desenase cu creta colorată, friabilă, răspîndindu-şi pulberea fină printre granulaţiile hîrtiei la care aderă, îndeosebi portrete de femei. Tehnica propriu-zisă era cunoscută încă din veacul al XV-lea şi s-a păstrat în cîteva portrete delicat creionate ale lui Jean Foucquet (1415—1480). Numeroşi artişti din epoca Renaşterii, ca Hans Holbein cel Tînăr (1497—1543), ale cărui portrete în pastel sînt celebre, de asemenea italieni: Giovanni Antonio Boltraffio (1467—1516) şi Bernardino Luini (1475—1530), apoi şcoala bologneză din veacul al XVII-lea, o încearcă. În Franţa e practicată de fraţii Pierre şi Daniel Dumonstier (1581 ? — 1631) şi Robert Nanteuil (1623—1678). Întrebuinţarea pastelului rămînea însă limitată la desen, fiind adoptat pentru fineţea liniei şi nu pentru valorile sale cromatice. Întrebuinţarea pastelului pe temeiurile valorificării sale picturale, prin acoperirea unor suprafeţe mai mari cu culoarea unificată datorită estompei şi abordarea unei cromatici mai complexe, i se datoreşte Rosalbei Carriera. Epoca de glorie a acestei tehnici a rămas veacul al XVIII-lea, cînd artişti ca Jean Etienne Liotard (1702—1789), Maurice Quentin de La Tour (1704—1788), apoi François Boucher (1703—1783), Jean

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

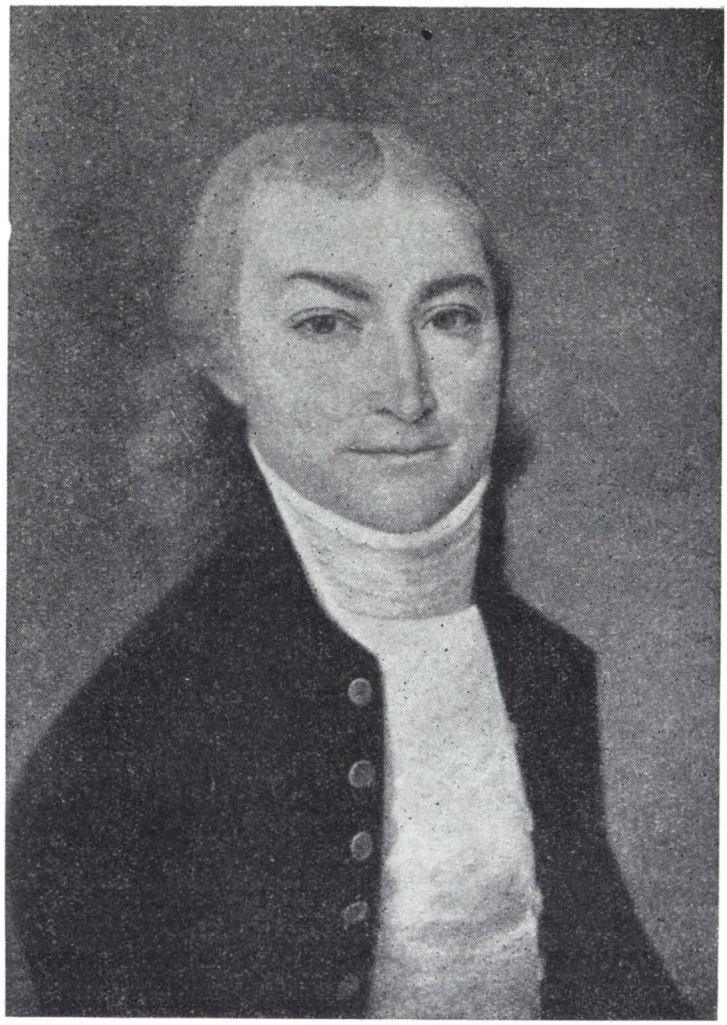


Fig. 11. — Portret de bărbat 1799.

Baptiste Perroneau (1715—1783), Jean Baptiste Siméon Chardin (1699—1779) şi Jean Baptiste Huet (1740—1810), toţi reprezentanţi ai rococoului francez, o duc la un înalt grad de perfecţiune. Primul portret în pastel al lui Wagner, datat din 1793, este o copie după un artist francez; lucrările originale din această perioadă a pastelurilor sale nu ni s-au păstrat. Cel mai vechi pastel pe care-l cunoaştem este din 1796 şi reprezintă pe Doamna Murányi din Arad. Faţa roşcovană este accentuată de bărbia greoaie în falduri, ochii albaştrisuri sînt voalaţi de o umbră de melancolie, stîrnită poate de gîndul caducităţii. Insemnele vanităţii vestimentare, mătasea gri ca perla cu ape lucioase, subliniază aproape ironic contrastul carnaţiei abundente şi ofilite. Are aerul unei hetaire trecute, care refuză să îmbătrînească. Portretul Elisabetei Kessler-Koppauer, soţia primarului Timişoarei, din 1798, reflectă, în ciuda rangului social deţinut de model, o imagine care refuză să flateze. Ea ne apare fără drept de apel urîtă, dar nu antipatică. Părul roşcat îi cade pe fruntea îngustă, nasul e lung şi subţire, ochii roşii şi privirea uşor deviată de strabism. În schimb gura e fină, de o senzualitate tăcută, şi pare să pecetluiască o profundă delicateţe sufletească. Militarul din portretul de la 1799 poartă cu eleganţă tunica albă, cu gulerul de catifea neagră extrem de înalt, care îmbracă bărbia pînă sus, scoţînd în evidenţă faţa cărnoasă şi dură. Lipsit de o anumită distincţie interioară şi de orice spiritualitate, pare, în ciuda ţinutei sale marţiale, susţinute de un accent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 12. — Peter Carl von Brukenthal 1800.

de aristocratică aroganţă, un suflet vulgar. Privirea e inteligentă dar rece, gura dezabuzată şi orgolioasă în acelaşi timp. Iată omul în cîteva linii, dezbrăcat de aparenţe, văzut în nuditatea universului său sufletesc. Un aer de familie reuneşte acest portret cu pandantul său. Tînăra femeie pe care o redă are drept singură podoabă tinereţea şi prospeţimea ei, chemate să compenseze lipsa de frăgezime sufletească. Definind tipuri şi caractere, Wagner creează şi o tipologie a vîrstei. Dacă doamna Murányi apare ca o personificare a unei feminităţi în declin, stîrnită de o vitalitate autumnală, portretul Anastasiei Miloradovici cunoscută şi sub numele «die russische Gräfin» (contesa rusă)[1], este acela al tinereţii înfloritoare. Anastasia e plină de o inefabilă prospeţime, de o vioiciune discretă, care o face să poarte cu o şăgalnică dezinvoltură podoaba şuviţelor rebele revărsate într-o fermecătoare dezordine pe umeri. Exuberanţa fiinţei, prea plinul unei vîrste tinereşti voalat de o uşoară reţinere şi

[1] În urma nemulţumirilor iscate de împărăteasa Maria Tereza prin anexarea zonelor confinare de la Mureş şi Tisa, ofiţerii sîrbi în frunte cu Petru Thököli emigrează cu o parte a populaţiei sîrbe din părţile Aradului în Rusia, unde obţin privilegii de la ţarina Elisabeta şi înfiinţează Noua Serbie în zona dintre Nipru şi Polonia. Unii ofiţeri au fost investiţi şi cu titluri nobiliare. Anastasia Miloradovici a fost desigur descendenta unuia dintre aceşti ofiţeri înnobilaţi, care s-au întors în Banat la 1767.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o vagă tristeţe în lumina ochilor, umbriţi de această dată de gene, se exprimă cu complexitatea unui caracter ieşit din comun, trădînd rezonanţe interioare diverse. Portretele din prima perioadă timişoreană (Colecţia Muzeului regional al Banatului) atestă formarea unui stil personal şi conturarea genului pe care artistul îl va dezvolta cu prilejul călătoriei sale în Transilvania. Dar în această primă perioadă a pastelului se limpezeşte caracterul fundamental al operei lui Wagner, puterea individualizatoare şi veracitatea. Artistul nu mai este un simplu spectator al peisajului moral, ci un interpret niţel naiv, niţel aspru în felul lui, dar dotat cu o neîndoielnică intuiţie a autenticului uman.

În 1799 pleacă, probabil pe ruta Mintia, la Sibiu, unde va zăbovi în tot cursul anului următor, întreprinzînd o călătorie de durată în Transilvania. Artistul timişorean ia aici contact cu un mediu mai evoluat şi ceva mai liber, unde tradiţia portretului era înrădăcinată de aproape un secol. O seamă de pictori importanţi care studiaseră la Viena, ca să nu-l amintim decît pe Johann Martin Stock (1742—1800), cea mai importantă personalitate artistică a epocii sale, activau pe acest teritoriu, îndeosebi în centrele săseşti. O activitate artistică mai bogată şi mai variată se dezvoltă aici datorită existenţei unor condiţii favorabile legate de ascensiunea păturii burgheze şi de înflorirea culturală a oraşelor, de răspîndirea mai rapidă a iluminismului. Un rol important îi revine în acest sens şi lui Kazinczy Ferenc, corifeul literaturii aufkläriste din Ungaria, care a influenţat, datorită relaţiilor sale personale concepţia despre artă a magnaţilor comanditari. El însuşi amator de artă, pictor diletant şi bun cunoscător al artiştilor din vremea sa, a fost un fervent partizan al portretului. « Dacă aş întemeia o religie — scrie el — aş ordona ca toată lumea să se lase pictată ». Este o adevărată proclamaţie a individualismului burghez. Formula kazinczyană, care respingea ceea ce autorul numea « proza naturală », susţinea că « artistul nu este artist dacă nu este poet, sau dacă nu este versat în clasici », concepînd un realism retuşat şi un conţinut intelectualizat, nu unul emoţional, o interpretare la rece conformă cu sensul raţionalist. Pe Wagner, Kazinczy îl considera un profesionist numindu-l « Handwerker Maler » (pictor meşteşugar)[1] şi reproşîndu-i că, deşi fidel naturii, lucrează în grabă şi într-o manieră care nu este nobilă, aleasă, într-un cuvînt necăutată. Wagner pictează « ceea ce vede cu ochii », ca să uzăm de expresia autorului, care este contrariat şi de faptul că pictorul timişorean îşi înfăţişa modelele în costumul uzual « şi încă în cel de sărbătoare » — subliniază estetul maghiar, făcînd aluzie la un obicei pe care îl considera ca o reminiscenţă perimată a barocului. Portretul urmase o cale nouă, cerea în virtutea concepţiei iluministe o exprimare economică şi clară susţinută de un conţinut intelectualizat. Simplitatea atitudinii, care se vrea firească, un aer mai familiar şi o anumită dezinvoltură, semnalarea vieţii interioare a modelului, care a abandonat postura festivă şi costumul de mare gală, erau calităţi pretinse de noua artă portretistică. Faţă de aceste exigenţe, Anselm Wagner era fireşte un temperament elementar şi impulsiv, de o francheţe care putea părea brutală, naturalistă şi indiscretă estetului rafinat. Evident, Wagner nu era poet, nici gînditor versat în clasici, avea însă, mai presus de ideea preconcepută şi de noţiunea rece a unei arte de retortă, intuiţia sensibilă şi acută a sufletului omenesc. Acolo unde Kazinczy îi pretindea artistului să redea cu o obiectivitate niţel afectată şi nu liberă de corecturi conceptul intelectual al naturii omeneşti, Wagner răscolea în adîncuri, descifrînd pasiuni, trădînd vicii sau dezvăluind cutele rănite ale sufletului. El poate fi considerat în sensul acesta ca primul romantic. Personalitatea lui puternică şi, se pare, selectivă nu avea însă de pierdut în urma noii influenţe, care îl va ajuta să se pondereze, dar la care prin temperament nu se putea acomoda cu desăvîrşire. El va şti să aleagă acele elemente care puteau fi asimilate de arta sa, îmbogăţindu-i astfel virtualităţile. Împrejurările acestea explică de ce capodopera şi-o creează tocmai la Sibiu.

Primul dintre portretele executate la Sibiu, în 1799, este acela al unui necunoscut (col. Julius Bielz — Sibiu). Are figura fină, cu ochii uşor migdalaţi, albaştri-cenuşii, luminînd o faţă pătrată, aproape imberbă, şi gura subţire, frumos arcuită. Este imaginea unui om delicat, sensibil, cu o timiditate aproape feciorelnică în privire, trădînd o natură poetică şi vulnerabilă. Artistul defineşte cu o mare delicateţe psihologică caracterul complex, puţin comun şi în felul său ermetic. În anul următor, 1800,

[1] Kazinczy, *op. cit.*, vol. VII, p. 333.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

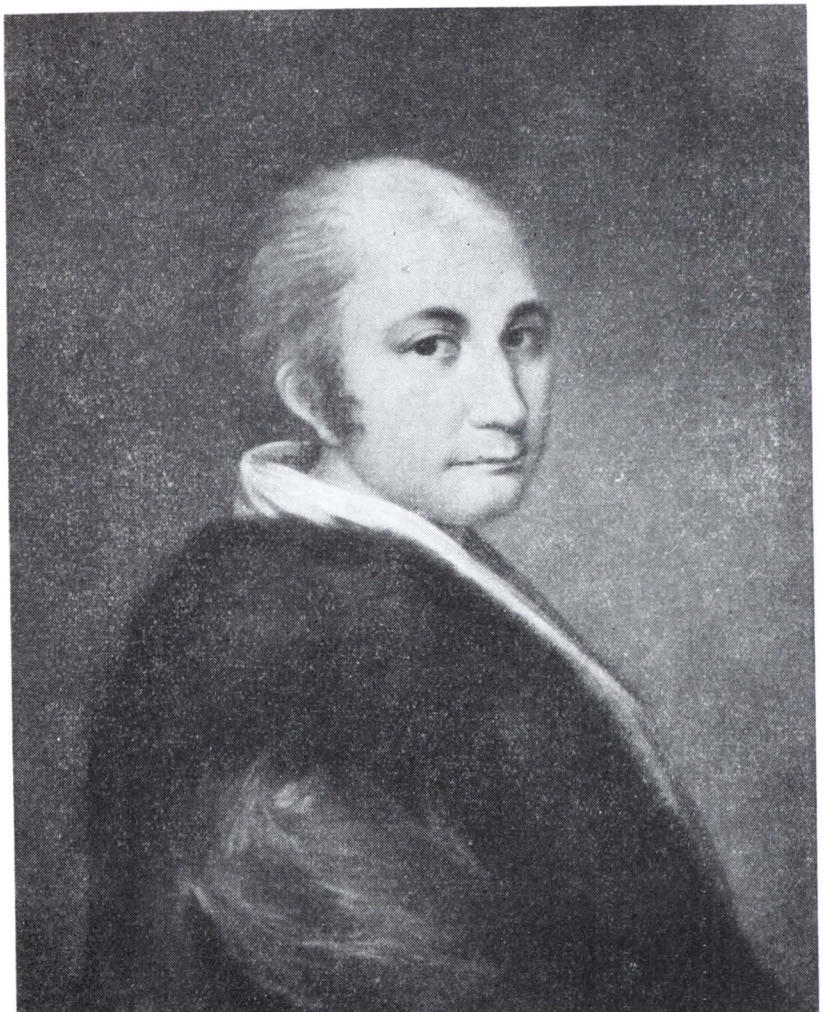


Fig. 13. — Ştefan Konnert von Szépkut 1800.

Fig. 14. — Contele Gyulay 1800.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a)

b)

Fig. 15. — Contesa Bechlen 1800; a, copia; b, originalul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 16. — Contesa Iosefa Haller 1800.

Fig. 17. — Doamna Zsombory 1800.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 18. — Contele Toldy 1800.

îl desemnează pe nepotul baronului Samuel Brukenthal, Peter Carl von Brukenthal (col. Muzeului Brukenthal — Sibiu). De o plastică mai acuzată, faţa rasă cu îngrijire se reliefează cu caracterele subliniate de privirea sagace, inteligentă, a ochilor catifelaţi şi de gura sinuoasă cu buza inferioară puţin căzută. Este portretul unui viveur, al unui rafinat intelectualizat, dar nu nesimţitor la pasiuni. Introducîndu-se într-un mediu mai intelectualizat, Wagner se deprinde a desluşi nu numai fondul emoţional al modelului, ci şi indiciile reflexiunii interioare, gîndirea omului pe care îl are în faţă. Portretele sale cîştigă astfel în complexitate, devin mai bogate în faţetele ce constituie unitatea psihologică a insului. Punctul culminant al artei sale îl atinge în portretul lui Ştefan Konnert von Szépkut (col. particulară — Sibiu), una din figurile iluministe ale vremii (1800). Bărbat în floarea vîrstei, Konert are 34 ani cînd Wagner îi face portretul. Părul atins de cărunţeală lasă liberă fruntea gînditoare, boltită, cu plasticităţi fine peste privirea de o profundă inteligenţă a ochilor încercănaţi. Gura subţire, desenată în acoladă, trădează abia o nuanţă de scepticism, în timp ce expresia voluntară şi stăpînită subliniază calmul unui om echilibrat, guvernat de raţiune. Îmbrăcămintea este de o simplitate voită dar rafinată, redusă la un somptuos halat de casă din mătase cu ape albastre-gri animate de irizaţii stinse spre argintiu. Un imens guler de blană completează luxul discret şi aduce un puternic acord coloristic al brunului roşcat pe nuanţele palide

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 19. — Portretul unei necunoscute în alb 1800.

ale mătăsii. Gradaţia palidă a feţei e mai sensibilă, mai îngrijită, incarnatul mai discret colorat, lucrarea mai egală în tratare, mai unitară şi liberă de stîngăcii de desen. Ea are o pondere care ne dovedeşte deplina înţelegere a conceptului raţionalist, fără pierderea sensibilităţii emoţionale. Profunda pătrundere a omului în sens generic se asociază cu înţelegerea omului din secolul său, exprimîndu-se cu uşurinţa unei interpretări inspirate.

De la Sibiu, Wagner, care a făcut poate şi o scurtă haltă la Braşov, pleacă în cursul anului 1800 la Cluj, unde obţine comenzi importante din partea unor magnaţi maghiari. Lucrează pentru familiile Gyulay, Bethlen, Haller, Tholdy, Zsombory şi Ráday. Este probabil că Wagner, oprindu-se în 1799 la Mintia, în drumul său spre Sibiu, a obţinut recomandaţii pentru aristocraţia clujeană de la familia Gyulay, pentru care a pictat un număr mai mare de portrete semnalate de Kazinczy[1] cu prilejul vizitei sale la castelul Gyulay. Dintre portretele clujene interesante sînt patru (col. Arhivei Academiei R.P.R. Filiala Cluj). Portretul contelui Gyulay ne înfăţişează un personaj cu faţa plină şi obrajii ampli cufundaţi în gulerul exagerat de înalt, datorindu-şi expresia de inteligenţă frunţii înalte şi ochilor pătrunzători. În ciuda ţinutei, placide, un surîs fin escamotat în colţurile gurii trădează viclenia subtilă a insului. Por-

[1] Kazinczy, *Erdélyi levelek*, vol. I, p. 168.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 20. — Portret de femeie 1801.

tretul surorii sale, contesa Gyulay-Bethlen, la vîrsta de 40 ani, este o apariţie clorotică cu părul pudrat, cu incarnatul palid însufleţit în obraji de uşoare transparenţe roze. Fără a fi frumoasă, femeia matură păstrează un fel de ingenuitate în figura stinsă care trăieşte doar prin privirea intensă a ochilor. Un şal roşu purpuriu înviorează, trecînd peste albastrul azuriu al rochiei « empire », fondul neutru. Alături de acest portret, acela al contesei Josefa Haller-Bethlen este o delicată irumpere a tinereţii. Ochii mari, bruni, şi gura mică, senzuală, animă un incarnat alb cu rozuri primăvăratice, fixat pe hîrtie nu fără oarecare plăcere pentru prospeţimile epidermei, dar cu mai puţin interes psihologic. O imagine distinctă oferă portretul necunoscutei în alb, cu rochia strînsă sub sîn de o pafta cu peruzele. Are ochii de catifea şi o pieliţă diafană. Părul negru, bogat în şuviţe, se revarsă cu şerpuiri senzuale pe umeri şi piept pînă în decolteul discret, ce dezvăluie o carnaţie plastică, aproape statuară. Aceste portrete de femei, diferite între ele ca tipologie, dovedesc asemenea celor de la Timişoara o fină pătrundere psihologică şi o delicată înţelegere a sufletului feminin.

În 1801 se încheie călătoria lui Anselm Wagner în Transilvania şi în acelaşi an el se întoarce la Timişoara. În perioada finală a activităţii sale artistice (1801—1806) lucrează puţin, poate din pricina dificultăţilor materiale care-l obligă să-şi găsească şi o altă profesiune, poate din pricina bolii care îl va răpune de tînăr.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

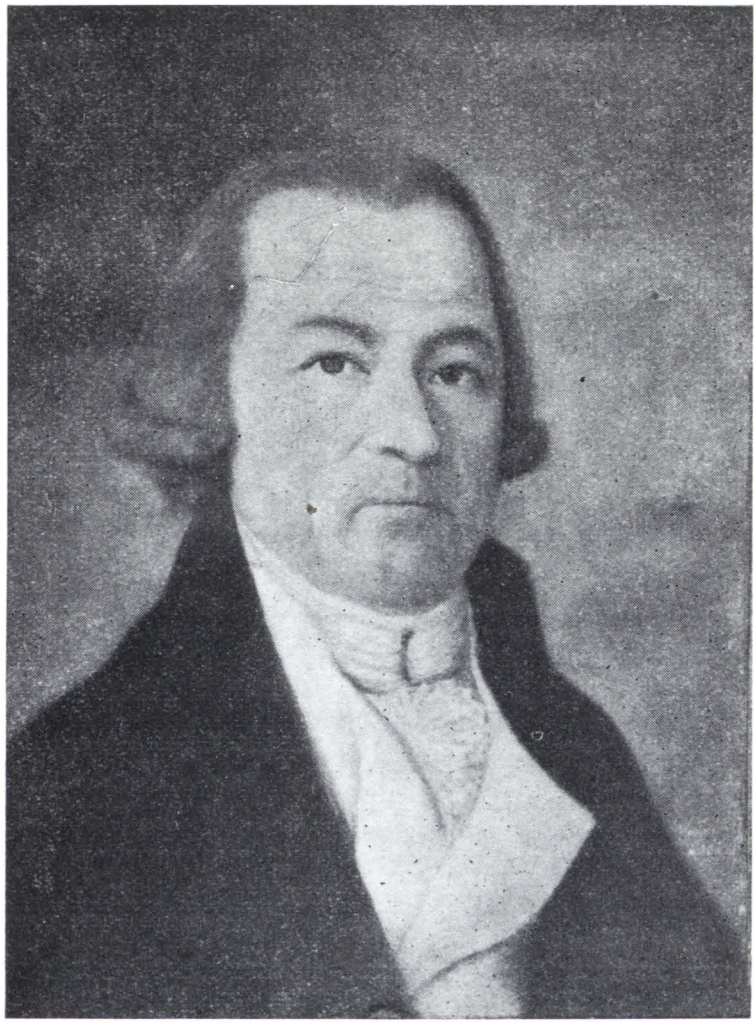


Fig. 21. — Portret de bărbat 1802.

În plină maturitate a artei sale, fertilizată şi de experienţa călătoriei transilvane, cînd în mod firesc ar fi trebuit să năzuie şi să atingă culmi mai înalte decît acelea pe care le cucerise, Wagner pare să dea semne de istovire. Cele două portrete care îşi fac pandant (col. Muzeului regional al Banatului), datate consecutiv în 1801 şi 1802, înfăţişînd probabil un negustor timişorean şi pe soţia sa, sînt mai puţin simţite decît operele anterioare. Interpretate cu mai multă pondere, cu oarecare răceală chiar, ele prezintă un simptom de ariditate. În schimb, desenul este condus cu grijă acordîndu-se importanţă elementului liniar, ceea ce nu era tocmai în obiceiul artistului. Îndeosebi portretul de bărbat este mai arid, mai intelectualizat şi fără îndoială cel mai « desenat » portret al lui Wagner. Arta lui a devenit mai puţin spontană şi denotă o participare senzitivă redusă la viaţa lăuntrică a modelului. Ultima sa operă, datînd din 1805, este o miniatură pe fildeş (col. Muzeului regional al Banatului). Prezintă un bărbat tînăr cu o conformaţie dolicocefală şi părul pieptănat în piramidă, care frizează un aer de dandy. Corectitudinea subliniată a ţinutei susţine o privire goală, lipsită de expresie. În ciuda grijii migăloase pentru detalii puţin obişnuită la Wagner, artistul pare să-şi fi regăsit de astă dată veracitatea şi limbajul acela nemijlocit, pe care i le inspiră impulsul său nativ spre adevăr.

Wagner nu este un creator de mare imaginaţie. Modelele lui sînt înfăţişate în poze convenţionale, într-o atitudine nesemnificativă, văzute invariabil în bust cu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un uşor semiprofil spre dreapta sau stînga, privindu-te în faţă. Femeile poartă de obicei rochii uşoare, în culori pastelate: azurii, gri ca perla, albe, rareori de culoare închisă, peste care trece uneori o etolă viu colorată în roşu. Trupuri delicate sau opulente, după vîrstă şi conformaţie, se detaşează cu oarecare stîngăcie a desenului şi cu un volum nu întotdeauna bine reliefat, pe fondul aproape totdeauna gri, limpezindu-se de obicei în dreptul feţei. Rareori griurile fondului sînt irizate spre siniliu sau spre galben pal, alcătuind întotdeauna o armonie rece, care subliniază prin contrast coloritul carnaţiei adesea sangvinolente, acordîndu-i o notă de mai accentuată vioiciune. Calităţile artistului stau însă în acuitatea observaţiei, în ochiul ager, adesea necruţător, cu care surprinde fiinţa intimă a modelelor sale.

Există în temperamentul lui Wagner ceva goyesc, în sinceritatea lui fără menajamente care sfîşie vălul. Fireşte alături de marele spaniol, de acel Goya care şi-a îngăduit cele mai crude zeflemisiri, pictorul timişorean nu este decît un artist minor. Dar indiferent de gradul perfecţiunii sale artistice, el are ceva tot atît de valabil sub raportul universal-uman. Goya ne-a dat grandioasa şi ironica frescă a societăţii spaniole de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea; Wagner, mai modest, limitat în resurse, doar o mică galerie de tipuri dintr-un colţ al vastei Europe. La niveluri diferite, mult distanţate între ele, ei se apropie totuşi prin autenticitatea inspiraţiei artistice. Wagner nu a revoluţionat arta Banatului, a acelei mici provincii care a devenit patria sa, dar a realizat trecerea de la o artă depăşită la o artă nouă, plină de sevă, lăsîndu-ne o operă care dacă nu este excesiv de bogată în calităţi de meşteşug, este în schimb bogată în adevăr. În istoria artei bănăţene el este un precursor al realismului, care a răsfrînt fără cruţare în oglinda artei sale imaginea unor tipuri caracteristice pentru societatea vremii.

Fig. 22. — Portret de bărbat 1805.

Interpretarea nu depăşeşte la el nivelul caracterizării intuitive, dar intuiţia lui e sigură şi profundă. Sprijinindu-se pe forţa sezisării directe şi imediate, deşi nu întotdeauna egală în acuitate, pictorul contemplă, surprinde, notează. El se complace în a iscodi universul sufletesc al modelului, pe care se grăbeşte să-l fixeze pe hîrtie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu prospeţimea primei impresii. Uneori naiv în realismul său, Wagner realizează tranziţia de la portretul epic, portretul cu poveste, care divulgă istoria interioară a personajului, la portretul modern în care interesul psihologic se concentrează spre unitatea personalităţii. Sondarea adîncurilor tăinuite, dezvăluirea cu discernămînt a caracterului, eliminarea particularităţilor accidentale, sînt tendinţe distincte în opera lui Wagner şi denotă intenţia rezumării la esenţial. În galeria pe care a creat-o, se perindă, alături de figura decrepită a înaltului demnitar habsburgic, femeia tomnatică şi ţipătoare, militarul cu inima dură, negustorul calculat. Uneori cîte o gingaşă imagine feminină, apariţie sensibilă şi delicată, sau figura vreunui bărbat intelectualizat, cu privirile întoarse spre un orizont lăuntric, completează mica galerie socială.

Imaginaţia artistului este senzitivă, mai curînd receptivă decît creatoare. Anselm Wagner este un fel de cronicar în imagini al acelui Klein-Wien, care mima la scară redusă viaţa capitalei imperiale, un meşter dibuitor al jocului de suflete întreţesut în tramele sociale. Dar el este şi vestitorul unei arte noi, elocventă prin înfăţişarea unor oameni pătrunşi de ideile prefacerii. Suflul acestor idei a atins în mod indirect arta lui Wagner, suficient totuşi pentru a-i imprima amprenta momentului, care a separat două secole.

VIORICA MARICA

DOUĂ SOCIETĂŢI ARTISTICE BUCUREŞTENE DE LA ÎNCEPUTUL CELEI DE-A DOUA JUMĂTĂŢI A SECOLULUI TRECUT: SOCIETATEA AMICILOR BELLELOR ARTE ŞI CERCUL ARTISTIC-LITERAR INTIM CLUB

La începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut, aspiraţia burgheziei romîneşti de a-şi întări, alături de poziţia economică, şi pe cea politică, s-a soluţionat atît prin compromisul făcut cu moşierimea, cunoscut sub denumirea de «monstruoasa coaliţie», cît şi prin înscăunarea unui principe domnitor străin. Văzîndu-şi scopul atins, grija, dar mai ales sprijinul pe care burghezia îl acordase problemei culturale (înţelegînd prin aceasta crearea, mai ales în vremea lui Cuza, a unor instituţii de învăţămînt) a început să scadă, această problemă interesînd-o numai în măsura în care ea putuse să servească intereselor şi nevoilor create de noua ei poziţie.

În ceea ce priveşte artele plastice, numai în cele două mari centre urbane — Bucureşti şi Iaşi — se constată din partea statului o slabă preocupare pentru cultivarea şi răspîndirea gustului artistic. În aceste oraşe se fundaseră şcolile de belle arte, care însă aveau o existenţă precară, fiind ameninţate în orice moment cu suprimarea bugetului, şi pinacotecile, înzestrate numai cu foarte puţine lucrări originale şi cu cîteva copii după maeştri celebri, în majoritatea lor făcute în timpul studiilor în străinătate de către pictorii romîni. Expoziţiile operelor artiştilor în viaţă, care se organizau la Bucureşti cam tot în acea vreme, sînt departe de a aduce rezultatele la care ne-am aştepta, căci în ele domneau favoritismul şi bunul plac al autorităţilor.

În faţa acestei situaţii, cîţiva pictori şi un număr destul de mic de intelectuali din Bucureşti, fondatori ai unor societăţi culturale, care continuau tradiţia culturală paşoptistă al cărei scop era instrucţiunea şi educaţia naţională a poporului, cum ar fi Ateneul Romîn, Societatea pentru învăţămîntul popular, Societatea Filarmonica, iau iniţiativa înfiinţării unei societăţi artistice. Ca urmare a acestei iniţiative, la începutul lunii iunie a anului 1872 ziarele vremii anunţau că un număr de 9 persoane din rîndurile artiştilor, amatorilor şi colecţionarilor de artă au pus bazele Societăţii amicilor bellelor arte, care avea ca scop «de a răspîndi gustul artelor în Romînia, a încuraja producţiunile artistice şi a le populariza în toată ţara» [1].

Pentru atingerea acestor ţeluri societatea îşi propunea, într-un plan de acţiune destul de vast, să organizeze expoziţii de opere vechi sau noi, să publice memorii sau studii relative la operele expuse sau la oricare alte opere artistice, să propună premii pentru cele mai bune lucrări artistice contemporane produse în ţară şi să

[1] *Romînulŭ*, 1872, 3 iunie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înlesnească vinderea lor, să facă cunoscute în străinătate toate operele importante aflate în țară, reproducîndu-le prin tehnica fotografică, litografică sau a gravurii și să editeze o foaie periodică [1].

Dintre toate aceste deziderate, comitetul societății și-a axat munca din primul moment doar pe organizarea unei expoziții « a tuturor producțiunilor artistice cîte se vor afla în țară » care, așa cum susținea Al. Odobescu, trebuia să constituie repetiția generală a secției romîne din expoziția internațională de la Viena, din vara anului 1873. Artiștii și colecționarii, solicitați printr-un apel publicat în toate ziarele vremii să împrumute societății obiecte artistice și lucrările de artă pe care le posedă, s-au grăbit să urmeze acestei invitații, așa încît vernisajul expoziției a avut loc în 10 săli ale hotelului Herdan, nu în 3 cum inițial prevăzuseră organizatorii. Se strînseseră peste 1 000 de exponate [2].

Lucrările de artă plastică ocupau 6 săli. Ele erau însă expuse înghesuit, după format, pe mai multe rînduri de la podea pînă la plafon. De altfel, acest fel de a expune se mai obișnuia și la unele expoziții din străinătate. Din această cauză se puteau vedea învălmășite, alături de lucrările artiștilor romîni N. Grigorescu, Th. Aman, G. M. Tattarescu, C. Lecca, Carol Szathmary, A. Fotino, C. Georgescu, C. I. Stăncescu, M. Ștefănescu, Gr. Cantacuzino, Emil Crețulescu, cele ale străinilor Preziosi și Volkers și nenumărate lucrări atribuite marilor maeștri ca Breughel, Dürer, Van Dyck, Salvator Rosa și alții [3], în realitate mai toate copii tîrzii care se bucurau de admirația publicului, nu atît prin calitățile lor artistice, cît prin atribuirea lor presupușilor vestiți artiști.

Simpatia și admirația vizitatorilor s-au concentrat însă exclusiv asupra lui N. Grigorescu, care, prin cele peste 100 de lucrări ale sale, a fost o adevărată revelație artistică [4]. Ceilalți expozanți, deși se prezentau cu lucrări în stilul academic, făceau totuși o impresie onorabilă, deoarece, spre deosebire de lucrările multe și slabe cu care figuraseră în Expozițiile operelor artiștilor în viață, anterioare, de data aceasta trimiseseră din operele lor o selecție din cele mai reușite. Theodor Aman, de exemplu, prezentase doar cîteva lucrări care, expuse în expozițiile trecute, se bucuraseră de prețuirea unanimă a criticilor și a amatorilor, iar C. I. Stăncescu, mai rezervat, doar cîteva lucrări acceptabile.

Expoziția aceasta, prin amploarea numărului și calitatea lucrărilor, depășea orice manifestare anterioară de acest gen. În cele două luni cît durează (1 ianuarie — 22 februarie), ea a fost vizitată de peste 5 500 de vizitatori [5], număr impresionant pentru acea vreme, dacă ne gîndim la cei 60 000 de bucureșteni, cîți constituiau populația capitalei. Datorită acestui succes, societatea trece la realizarea celorlalte puncte din programul său. Astfel, în zilele de 15, 18 și 22 februarie vinde prin licitație lucrări de N. Grigorescu și alți pictori romîni [6], proiectează scoaterea unui album fotografic [7] cu reproduceri după lucrări care au figurat în expoziție, organizează un ciclu de conferințe cu teme despre artă, ce trebuiau ținute de membrii ei în cadrul programului de conferințe al Societății Ateneul Romîn, și se străduiește ca, o dată cu începutul anului următor, deși numărul membrilor rămăsese același — 25 — să organizeze o nouă expoziție.

Această situație nu era pe placul burghezo-moșierimii care nu vedea cu ochi buni o manifestare artistică ce tindea să desfășoare o activitate vie de culturalizare. De aceea presa subvenționată de această burghezo-moșierime nu a popularizat această nouă expoziție. Datorită acestei situații și animozității din partea autorităților, noul apel al societății n-a mai fost îmbrățișat cu același entuziasm de către artiștii și colecționarii de artă. Drept urmare, cea de-a doua expoziție, anunțată întîi pentru 13 decembrie 1873 [8], apoi pentru 26 decembrie [9], are loc în condiții mai modeste, chiar nefavorabile, într-un local necorespunzător ca așezare și prost luminat, și anume în parterul casei Nicu

---

[1] *Romînulŭ*, 1872, 3 iunie.

[2] *Catalogul de obiectele ce figurează la expoziţiunea publică din Bucureşti la* 1873, Buc., 1873.

[3] *Ibidem.*

[4] Ministerul i-a cumpărat două lucrări: *Un bătrîn veteran* și *Natură moartă* (rațe); Arhivele Statului, Buc., Fond. *Minist. Instrucțiunii, dosar* 2306/873.

[5] Au fost vîndute 4 980 de bilete de intrare (*Romînulŭ*, 1873, 28 febr., martie); gratuit au intrat membrii Societății și elevii mai multor școli printre care și cei ai Societății pentru învățătura poporului romîn (*Romînulŭ*, 1873, 9 febr.).

[6] *Romînulŭ*, 1873, 15—18 februarie; *Pressa*, 14 și 28 februarie 1873.

[7] *Le Journal de Bucarest*, 1873, 27 februarie.

[8] *Romînulŭ*, 1873, 13 decembrie.

[9] *Le journal de la société des amis des beaux arts*, in *Le journal de Bucarest*, 1874, 12 aprilie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lahovary de pe Podul Mogoşoaiei, nr. 28 [1]. Cunoaştem din ştiri laconice că la această expoziţie, pe lîngă tablourile cîtorva pictori romîni [2], figurau diverse opere de artă străină, aparţinînd colecţionarilor M. Kogălniceanu, C. Esarcu şi altora [3]. Aceste opere nu fuseseră prezentate la expoziţia precedentă a societăţii. Mai se găseau expuse 90 de tablouri, copii şi originale, din şcolile franceză, italiană, flamandă, spaniolă etc., provenite din galeria baronului Tintzendorff din Germania şi dintr-o galerie din Veneţia, pe care societatea, la închiderea expoziţiei, le vinde prin licitaţie [4].

Cum expoziţia nu dăduse rezultatele scontate, conducerea societăţii renunţă să mai organizeze o nouă expoziţie în anul următor, preferînd să se pregătească cu asiduitate pentru organizarea unei expoziţii în condiţii optime de-abia peste doi ani, compensînd această amînare prin ţinerea, în acest interval de timp, a cît mai multe conferinţe despre artă, dintre care unele, ca aceea a lui C. I. Stăncescu « Cum se critică operele de artă », foarte lăudate [5].

Cea de-a treia expoziţie a societăţii s-a deschis la 4 ianuarie 1876 în sălile de la parter ale Universităţii. Ea cuprindea 148 de tablouri, multe mediocre, însă suficient luminate şi aşezate mai aerat [6]. Şi de data aceasta Grigorescu susţine expoziţia, participînd cu cele mai multe şi mai bune lucrări (31 de tablouri şi un mare număr de acuarele şi desenuri). Cu toate acestea, deşi intrarea era liberă pentru a atrage masele largi de vizitatori, datorită primirii indiferente şi pe alocuri ostile din partea autorităţilor, expoziţia a fost puţin vizitată, iar presa a neglijat-o complet, preocupîndu-se de situaţia politică încordată din Balcani, în special de evenimentele din Bosnia.

În urma acestui insucces, datorită şi plecării unor membri mai activi în străinătate, a dezbinărilor şi a intrigilor dinafara şi dinlăuntrul societăţii, a situaţiei care a premers izbucnirii războiului de independenţă, societatea s-a destrămat.

În scurta, dar rodnica sa activitate, deşi nu şi-a îndeplinit decît o parte din programul său, Societatea amicilor bellelor arte a reuşit să ţină totuşi trează atenţia publicului asupra manifestărilor artistice, să demonstreze artiştilor şi amatorilor de artă că o asociaţie a lor poate să le ofere posibilitatea unor acţiuni organizate de mari proporţii şi de lungă durată, pe acest făgaş artistic, şi prin aceasta să contribuie la cultivarea şi instruirea poporului. Oficialităţile au privit cu bucurie destrămarea acestei societăţi, care umbrise prin expoziţiile sale expoziţiile artiştilor în viaţă, deoarece, nemaifiind împiedicate de o acţiune particulară ele puteau abandona liniştite soartei lor aceste manifestări, ceea ce s-au şi grăbit să facă, aşa încît, mulţi ani după aceea n-a mai existat nici o manifestare artistică de grup.

★

La puţină vreme după aceea, prin strădania unor tineri intelectuali întorşi din străinătate de la studii, care doreau să răspîndească gustul pentru frumuseţile artistice şi literare, a luat fiinţă, în pragul anului 1885, Cercul artistic-literar Intim Club. Cum însă majoritatea fondatorilor făceau parte din cercurile înalte ale burghezo-moşierimii, statutele societăţii, constituită sub forma de club, după moda englezească, limita pătrunderea în rîndurile ei a celor mai puţin înstăriţi sau lipsiţi de mijloace, situaţie în care se găseau majoritatea artiştilor, prin cotizaţii lunare mari, prin condiţionarea pătrunderii în sînul ei printr-un sistem de cooptare, precum şi prin îngrădirea numărului membrilor la 101. Prin urmare, dintru început se poate constata că activitatea societăţii, care avea drept scop strîngerea legăturilor de prietenie între artişti şi iubitorii de artă şi aducerea la cunoştinţa publicului a producţiilor artistice sau literare ale tinerilor romîni, se adresa de fapt numai unui cerc restrîns de oameni avuţi.

Cererea celor cîţiva artişti, dintre fondatori, care cunoşteau mai îndeaproape

---

[1] *Le journal de Bucarest*, 1873, 28 decembrie.

[2] Pictorii romîni, de data aceasta, au adus puţine lucrări, deoarece, pe de o parte, intervalul de timp scurs de la precedenta expoziţie era destul de scurt, iar, pe de altă parte, unii din ei, salariaţi ai statului, preferau să le prezinte la Expoziţia operelor artiştilor în viaţă, care urma să se deschidă în luna octombrie, pentru a nu avea neplăceri din partea autorităţilor.

[3] *Romînulŭ*, 1873, 13 decembrie.

[4] *Pressa*, 1874, 16 martie, citează numele artiştilor şi lucrările lor.

[5] *Romînulŭ*, 1874, 17 martie.

[6] *Romînulŭ*, 1876, 31 ianuarie; *Pressa*, 1876, 10 ianuarie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

condiţiile grele de existenţă ale confraţilor, ca societatea să se ocupe mai îndeaproape şi de existenţa acestora, şi-a găsit o rezolvare tipic burgheză. La punctul C al articolului II din statut se prevede că societatea se va preocupa «de a veni pe cît îi va sta în putinţă în ajutorul artiştilor scăpătaţi »[1]. Prin urmare, sprijinul ce urma să fie dat artiştilor era înţeles ca un act filantropic, deci umilitor şi descurajator pentru aceştia, şi nicidecum prin comenzi care le-ar fi dat totodată posibilităţi de afirmare creatoare.

De fapt, în practică acest deziderat a rămas literă moartă, întrucît aşa-zisul sprijin acordat lui G.D. Mirea, de a locui în sediul societăţii şi a folosi salonul drept atelier, nu era altceva decît, sub o formă voalată, angajarea lui ca intendent-administrator al imobilului.

O dată constituit, Intim Clubul îşi închiriază un local spaţios, şi anume « casa Strat »[2], îl mobilează elegant cu obiecte donate de fondatori şi îşi începe activitatea în patru direcţii deosebite: arte frumoase, muzică, literatură şi dramă şi comisie a serbărilor. Toţi membrii erau ţinuţi să acţioneze în vederea organizării de expoziţii, concerte, recitaluri, spectacole, conferinţe, serbări, baluri artistice etc.

Deschiderea, la 1 iunie, în localul societăţii, a unei expoziţii de artă plastică (circa 400 de opere), la care a contribuit sectorul artelor plastice de care răspundeau Ion Mincu, G.D. Mirea şi Ion Georgescu, a fost acţiunea cea mai importantă a societăţii din acel an.

În salonul cel mare, care era rezervat artiştilor romîni, la loc de cinste, erau expuse 28 de lucrări ale pictorului de curînd decedat, Ion Andreescu, ca un omagiu postum adus artistului din partea unora din membrii societăţii. Lucrările *Seri de toamnă*, *Efecte de iarnă*, *Pădure de mesteceni*, *Buchete de flori* au fost cele mai admirate de vizitatori.

Alături de acestea erau expuse lucrările lui N. Grigorescu, în număr de 47, printre care atrăgeau atenţia *Sacagiul*, *Un ovrei*, *Sub stejari*, ca şi cele cu temă patriotică inspirate de războiul independenţei: *Smîrdanul*, *Sentinela*, *Curcanul* şi *Vedeta*[3].

Pe lîngă aceşti artişti, asupra cărora se oprea toată atenţia vizitatorilor, G. D. Mirea, cu lucrările *Vîrful cu dor*, *Portretul Yvonettei*, *Portretul d-lui V.P.* şi *Portretul d-nei P... cu copiii*[4] s-a bucurat de o frumoasă primire.

Restul pictorilor expozanţi, care treceau aproape neobservaţi, era compus din Sava Henţia, C.I. Stăncescu, Alpar, Ion Georgescu care expunea şi acuarele, alături de Grigorescu, Mincu, Stoicescu, D. Dăscălescu şi mai multe pictoriţe amatoare: Irina Deşliu, Emilia Popovici, Valentina Bibescu şi Olga Stolojan[5].

Dintre sculpturi, *Progresul* de C. Storck şi *Endymion* de I. Georgescu erau cele mai admirate[6]. În alte 3 salonaşe erau expuse lucrări ale artiştilor străini.

Pentru ca vizitatorii « distinşi », care erau în acelaşi timp membrii clubului sau prietenii acestora, să nu fie stînjeniţi în « contemplarea expoziţiei »[7], zilele de vizitare pentru public erau puţine şi orele neprielnice. Aici, la club, «high-life-ul» bucureştean îşi avea după amiezele locul de întîlnire, de unde se pornea, după o scurtă şedere la bufet, cu trăsurile la preumblare pe şoseaua Kisellef[8].

Activitatea celorlalte secţii cea de muzică şi de literatură dramatică avea ca scop exclusiv « cultivarea » acestui « public select » şi consta în recitaluri muzicale, serbări cu tot felul de surprize, dar mai ales în baluri (veneţian, campestru etc.). În aceste condiţii, culturalizarea artistică era, de fapt, inexistentă, atît pentru mase cît şi pentru protipendadă, societatea nefăcînd altceva decît să distreze şi să înveselească pe cei bogaţi, scoţîndu-i din plictiseala în care se zbăteau.

La cea de-a doua expoziţie a societăţii, care s-a deschis la începutul lui iunie, anul următor, erau expuse la loc de cinste, ca şi în anul precedent, lucrările lui I. Andreescu şi ale lui N. Grigorescu, ceea ce arată cel puţin că organizatorii distingeau

---

[1] « Intim Club », cerc artistic-literar, Buc., 1885, p. 3.

[2] Fosta casă Strat de pe calea Victoriei, distrusă de bombardamentele hitleriste în 1944.

[3] CLAYMOOR, *Din lume*, *Romînulŭ*, 1885, 28 mai; *Expoziţiunea de tabele de la « Intim Club »*, *Romînulŭ*, 1885, 14 iulie.

[4] *Expoziţiunea de tabele de la « Intim Club »*, *Romînulŭ*, 1885, 14 iulie.

[5] GION, *Expoziţiunea de pictură de la Intim Club*, *Romînulŭ*, 1885, 7 iulie; Claymoor, *Din lume*, *Romînulŭ*, 1885, 28 mai; Gion, *Expoziţiunea de tabele de la « Intim Club »*, *Romînulŭ*, 1885; 11 iunie.

[6] *Inaugurarea « Expoziţiunei de tablouri de la Intim Club»*, *Romînulŭ*, 1885, 1 iunie; CLAYMOOR, *Din lume*, *Romînulŭ*, 1885, 18 iunie.

[7] CLAYMOOR, *Din lume*, *Romînulŭ*, 1885, 18 iunie.

[8] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pictura bună de cealaltă. De data aceasta, publicul trecea nepăsător pe lîngă tablourile lui Andreescu, iar cele 17 lucrări ale lui Grigorescu, executate anterior anului 1885, fiind cunoscute, erau şi ele primite cu indiferenţă. Pictorul « en vogue », de astă dată, era portretistul G.D. Mirea, care expunea 14 lucrări executate în intervalul dintre cele două expoziţii, remarcîndu-se cu *Portretul lui Robert Halfon*, *Bustul lui Gr. Caracaş*, *Portretul în negru al d-nei M. B.* şi *Portretul d-rei E*[1]. Ceilalţi expozanţi, mai puţini ca anul precedent şi cu lucrări de un nivel mai slab, care completau restul de 72 de tablouri, erau pictorii Alpar, Vermont, Stefănescu, Feldiani, Emilia Féesi şi K. Obedeanu[2]. Sculptura era bine reprezentată prin lucrările lui Ion Georgescu, care expunea busturile lui C. Davila, Vasile Lupu şi Matei Basarab [3].

Această expoziţie, cu toată strădania organizatorilor săi Ion Mincu, G.D. Mirea şi I. Georgescu de a depăşi-o pe cea precedentă prin nivelul lucrărilor expuse, n-a mai fost primită cu aceeaşi căldură de « publicul select », deoarece nu mai constituia o noutate, un punct de atracţie pentru ei, iar restul vizitatorilor al cărui acces era destul de greu, a contribuit în număr extrem de mic.

Ca urmare firească, la puţin timp după această manifestare, urmată de alte cîteva insuccese ale unor recitaluri şi seri literare care se adresau numai cadrului îngust al « high-life-ului », societatea « Intim-Club» îşi încetează activitatea.

Urmărind activitatea desfăşurată de Societatea amicilor bellelor arte constatăm că ea a încercat şi a reuşit în bună parte în munca sa de popularizare a artelor plastice în rîndurile largi ale maselor populare, spre deosebire de Intim Club care şi-a irosit forţele de fapt, nu pentru răspîndirea gustului artistic, fie chiar în rîndurile marii burghezii, ci mai ales la distrarea acesteia.

Totuşi chiar Intim Club, într-o mai mică măsură decît Societatea amicilor bellelor arte, a ţinut trează, alături de aceasta, ideea unei societăţi artistice, care să organizeze în domeniul artelor plastice singurele manifestări artistice colective din vremea aceea — expoziţiile. În cadrul acestor expoziţii s-au prezentat, alături de tablourile artiştilor naţionali şi lucrările unor maeştri ai picturii universale, dînd astfel posibilitatea pictorilor şi publicului, necălătorit prin străinătate, să ia contact cu opera acestora. În ceea ce priveşte arta romînească, ambele societăţi n-au fost animate de tendinţe noi, rămînînd în cea mai mare parte exponentele artei oficiale, academice, excepţie făcînd pictura lui Grigorescu (prezentată la expoziţiile celor două societăţi) şi cea a lui Andreescu.

Exemplul acestor societăţi va determina, cîţiva ani mai tîrziu, înfiinţarea Societăţii « Cercului artistic », care, mai bine organizată, va avea o existenţă îndelungată de peste o jumătate de veac.

Un lucru este însă sigur: fără expoziţiile colective mai sus-menţionate, influenţa lui Grigorescu în arta noastră, situaţia chiar a marelui artist, în mediul nou în care se găseşte la înapoierea din Franţa, n-ar fi bine înţelese. Şi Expoziţia bellelor arte şi cea de la Intim Club au făcut din el figura principală în domeniul artei noastre, în jurul căreia se va concretiza interesul celor care, atît ca artişti, cît şi ca critici, se vor evidenţia în plastica romînă.

PETRE OPREA

MANIFESTĂRI DE DRAMĂ POPULARĂ ÎN CÎTEVA REGIUNI ALE ŢĂRII

În ansamblul lucrărilor preliminare întocmirii primului volum de istoria teatrului romînesc, un loc deosebit s-a acordat studierii manifestărilor de dramă populară de pe întreg teritoriul ţării noastre. Cercetarea materialului existent închinat folclorului romînesc [4] a avut ca principal obiectiv urmărirea filonului dramatic în obiceiurile

[1] LYONEL, *Expoziţiunea de la Intim-Club*, *Romînulŭ*, 1886, 1 iunie.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*.

[4] M. GASTER, *Literatura populară romînă* şi *Crestomaţia romînă*, Texte dialectale şi populare; G. DEM. TEODORESCU, *Poezii populare romîne*; T. PAMFILE, *Sărbătorile la Romîni*; DAN SIMONESCU, *Oraţiile domneşti în sărbători şi nunţi*; NAGHIU IOSIF, *Irozii*, *Teatru popular religios*; M. VULPESCU, *Irozii*, *Păpuşarii*, *Teatrul ţărănesc al Vicleimului*; A. NOUR, *Credinţe*, *Rituri*, *Superstiţii geto-dacice*; A. GOROVEI, *Credinţe şi superstiţii*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poporului nostru, începînd de la horă şi chiuitură pînă la primitivele formaţiuni de teatru popular (Irozii, Vicleimul, Jienii). Rezultatele cercetărilor de bibliotecă au fost completate pentru regiunea Piteşti — şi pentru altele — cu observaţii obţinute pe teren, în urma deplasărilor din luna iulie 1957, în raioanele Curtea de Argeş, Costeşti, Potcoava şi Slatina [1]. S-au avut în vedere în munca de sistematizare a informaţiilor culese din această regiune, două criterii deosebite: *a)* constatarea frecvenţei manifestărilor de dramă populară în comunele cercetate, *b)* stabilirea continuităţii, varietăţii sau absenţei acestor manifestări în comparaţie cu datele consemnate de etnografi şi folclorişti în monografiile destinate acestor regiuni [2].

S-a putut face o distincţie netă între materialul oferit de satele din regiunea subcarpatică şi cel cules din satele de cîmpie din apropierea oraşului Slatina. S-a putut delimita astfel zona păstrătoare de tradiţie în imediata vecinătate a muntelui, după cum în satele cercetate în cea de-a doua parte a campaniei (raioanele Slatina, Costeşti, Potcoava) s-a făcut simţită tendinţa de urbanizare a obiceiurilor, procesul de dispariţie treptată a acestora. S-a observat de asemenea în unele sate din raionul Curtea de Argeş fenomenul de interferenţă a obiceiurilor transilvane cu cele localnice (elemente de tradiţie comună, numiri diferite pentru aceeaşi formă de manifestare folclorică) [3].

Explicaţia e lesne de găsit dacă în afara criteriului obiectiv al vecinătăţii geografice, se adaugă şi faptul că la începutul sec. al XVIII-lea, începînd cu anul 1720 şi mai tîrziu [4], sate întregi din regiunea Sibiului s-au strămutat din pricina persecuţiilor religioase, de cealaltă parte a muntelui, aducînd cu ele credinţele şi obiceiurile lor de baştină. Ocupaţia principală de crescători de vite, izolarea la stîne şi perpetua peregrinare pe versantele muntelui au determinat o anumită rezistenţă faţă de infiltraţiile urbane, au favorizat păstrarea, continuitatea şi diversificarea formelor de manifestare a dramei populare în această regiune. Faţă de materialul folcloric consemnat în monografiile citate, cercetările recente din regiunea Piteşti înregistrează un spor de informaţie în sectorul dramei populare, noi modalităţi de expresie a geniului dramatic popular. Investigaţiile asupra obiceiurilor locale au ţintit deci la sezisarea laturii spectacologice, la specificarea nucleului lor dramatic. În practica acestor obiceiuri trebuiau semnalate, acolo unde era cu putinţă, existenţa unui text dialogat, elemente de regie, o anumită recuzită, rudimente de costume şi machiaj. Aşa se face că în afara obiceiurilor de nuntă semnalate în materialele de specialitate ca manifestări de dramă populară [5], în raionul Curtea de Argeş au fost întîlnite şi consemnate şi alte forme de manifestare folclorică ce se pot încadra genului dramatic. Notăm ca semnificativă pentru latura lor spectacologică, existenţa a trei dintre ele: Obiceiurile de Sîn Medru, Strigările de pe deal şi Miţuitul.

Un element comun în practica acestor tradiţii îl constituie prezenţa focului. În istoria spectacolului, se ştie, focul e considerat prin el însuşi cea mai veche formă spectacologică. În preajma focului amintirile capătă contururi deosebite, fantezie, forţă de sugerare; o anumită vibraţie interioară se declanşează în fiecare spectator. Avînd la început o semnificaţie magică de purificare a păcatelor prin flăcări, focul rămîne mai

---

[1] O rodnică activitate în campania de strîngere a folclorului dramatic în această regiune a fost depusă de către studenţii teatrologi ai Institutului I.A.T.C. Radu Gurău, Virgil Munteanu, Const. Paraschivescu, Cezar Ţipa, în cadrul practicii lor de vară. Prima parte a campaniei, între 5—23 iulie s-a desfăşurat în raionul Curtea de Argeş. S-au făcut investigaţii în următoarele comune şi sate: Muşeteşti, Vilsăneşti, Valea Faurului, Retevoieşti, Domneşti, Stăneşti, Corbşori, Albeşti, Brăteşti, Ungureni, Brăduleţ, Galeş, Brădet, Corbi, Nucşoara, Valea Iaşului, Oieşti, Corbeni, Cifrîngeni, Căpăţineni, Arefu. Itinerariul celei de-a doua etape (24—31 iulie) cuprinde următoarele localităţi din raioanele Potcoava şi Costeşti: Coloneşti, Maldăr, Vlaiciu, Fălcoeni, Mărgineana, Stolnici, Bălţaţi, Vlăşcuţa, Bărăgăi, Cochineşti, Isbăşeşti.

[2] Rădulescu Codin, *Muscelul nostru*, *Din Muscel*, *Cîntece populare*, *Monografia comunei Corbi*, *Tradiţii şi obiceiuri în Corbi*; Ionescu Muscel, *Albumul comunei Domneşti*, *Sociologia romînească*, *Tipologii de sate în Muntenia*.

[3] Obiceiurile de nuntă (peţitul, oraţiile fraţilor de gineri; cîntecul miresei), Strigăturile de pe deal, Iordănitorii, Miţuitul; dansurile: Ungurească, Învîrtita, Haţegana, Mînioasa şi altele sînt uşor identificabile în folclorul celor două regiuni vecine.

[4] Vezi Rădulescu Codin, *Monografia comunei Corbi*, p. 15—24.

[5] Textul improvizat al peţitului, schimbul de oraţii între vornici (fraţii de ginere şi fraţii de mireasă), împodobirea miresei, jocurile specifice nunţii dau acestui ceremonial un pronunţat caracter dramatic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

departe în tradiția actuală pivotul în jurul căruia se desfășoară și capătă sensuri noi producțiile folclorului nostru dramatic. (În noaptea de joia mare în săptămîna patimilor, în comuna Coloneşti raionul Potcoava, se aprind în fața fiecărei curți focuri în amintirea morților. În jurul grămezilor de boz aprins, țăranii stau tăcuți și se gîndesc la morții lor, pînă cînd ultimile focuri s-au stins) [1].

La focurile de Sîn Medru aprinse de copii la răspîntiile drumurilor, în seara de ajun a Sfîntului Dumitru, se cîntă, se încing hore, se spun strigături [2]. Este o formă primitivă de spectacol practicată mai cu seamă de copii și răsplătită cu daruri de către toată populația satului.

O formă mai apropiată de accepțiunea « dramaticului popular » o constituie strigările de pe deal (Se năvădeşte) [3]. Obiceiul se practică în noaptea de lăsatul secului de către flăcăii trecuți de 21 de ani. Pe dealurile care înconjură satul se aprind focuri și în jurul lor se grupează echipele care vor participa la strigări. Obiectul acestora e furnizat de realitățile satului. Legăturile ascunse de dragoste, înșelătoriile de orice chip, păcatele și viciile nemărturisite sînt date la iveală de către flăcăii care își strigă unii altora de pe înălțimi — cu ajutorul unor pîlnii de tablă sau de carton cu care își amplifică vocea — informațiile ce le dețin. Comunicarea între echipe și începutul jocului se stabilesc prin formule împămîntenite prin tradiție (oftaturi și văicăreli prin care se simulează necazul de a se fi descoperit în sat existența unor întîmplări neplăcute). După denunțarea publică a fiecărui caz în parte, echipele se consultă între ele asupra pedepsei ce ar urma să se dea vinovatului.

« S-o punem pe o coadă de lopată
Și s-o ducem la . . . pe vatră »

sau :

« S-o punem pe un bob de grîu
S-o dăm dracului pe rîu ».

(Strigătură adresată unei fete care întreține legături de dragoste vinovată înainte de cununie).

Caracterul dialogat al strigăturilor, nota hazlie și accentul de satiră ascuțită conferă acestei tradiții o calitate dramatică și o plantează direct în actualitate. Strigările de pe deal vizează relațiile particulare dintre săteni. Interesul localnicilor față de acest obicei e deosebit, în ciuda atmosferei de nelinişte ce domneşte în sat în preajma zilei sorocite.

O altă manifestare folclorică cu pronunțat caracter spectacologic o prilejuieşte sărbătoarea « Mițuitul [4] ». Se celebrează între sf. Ilie și sf. Pantelimon sus pe munte și participă la ea ciobanii, femeile, copiii și bătrînii care urcă din sate la stînă, încă din ajunul sărbătorii. În afara produselor materiale ce se realizează în urma mițuitului, interesul sătenilor pentru această tradiție e susținut de suita de jocuri și cîntece specifice acestui ceremonial. Pînă noaptea tîrziu, la lumina focului, ciobanii cîntă din caval și din frunză, recită balade haiduceşti sau de ciobănie, fac hore și îngînă melopeic variante ale cîntecului de mițuit.

Notăm mai jos una din acestea :

« Bate vîntul dintre Jii
Rămîn stînele pustii
Strunguleţe făr-de oiţe
Stînițe făr-de băciţe
Pietrari [5] făr-de berbecari.
Izvoare făr-de ciapoare
Și căldări făr-de mioare
Drăguță Sîntă Marie
Nu lăsa toamna să vie
Că ies bacii din băcie
Ciobanii din ciobănie
Căci pleacă la cătănie
C-a venit Vinerea Mare
S-a pălit frunza pe poale
Tulesc ciobanii devale
Toți ciobanii chiuind
Și oițele zbierînd
Și cu cîinii tot lătrînd
La alesul [6] oilor
Tot cu miele ochieşele
Și prin coadă codănele ».

Atmosfera de petrecere e întreținută de ghiduşul satului, ale cărui improvizații pe teme reale din viața localnicilor sînt comentate și încurajate de către participanți.

O manifestare primară de teatru popular în care se observă însfîrşit intenția de inter-

---

[1] Informator: Ilie Martin 90 ani, agricultor, com. Coloneşti.

[2] Informatori: Iosif Buceloiu 82 ani, cioban com. Domneşti și Niculae Moraru 60 ani, cioban com. Domneşti.

[3] Informatori: Culici Pavelici 81 de ani, cioban, com. Domneşti, Ticău Nae 40 ani, cioban, com. Domneşti și Neagu Ion 76 ani, cioban, com. Nucşoara.

[4] Informatori: Gh. Băleanu 75 ani și Nica Grigore 72 ani, ciobani, com. Corbi.

[5] Colibe de piatră în vîrful muntelui.

[6] Număratul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pretare a unor roluri, în care se face simţită preocuparea pentru unele elemente de recuzită, de costum sau de grimă, o întîlnim în practica tradiţionalelor « Iordănitori » [1]. Iscat din consideraţiuni de ordin strict religios, obiceiul s-a laicizat treptat şi astăzi echipe formate din cîte şase-şapte flăcăi nu mai colindă satele pentru a vesti Boboteaza, ci pentru a face urări de sănătate şi a strînge astfel bani şi daruri pentru petrecerea de a doua zi. În cadrul acestei petreceri are loc scena de parodiere a unei nunţi în care trei flăcăi costumaţi şi grimaţi ad-hoc închipuie cu mijloace groteşti rolul mirelui, al miresei şi al preotului. Jocul este astfel regisat încît nunta o dată constituită, tot alaiul se mută la casa naşului, un ţăran mai înstărit, unde se continuă petrecerea pînă dimineaţa. Întreg ceremonialul este acompaniat de un taraf de lăutari. Obiceiul se practică aproape în toate satele regiunii cu excepţia comunei Corbi în care Iordănitorii, numiţi Feciori au fost interzişi de către biserică încă de la începutul secolului al XX-lea pentru tendinţa de satirizare a moravurilor preoţeşti.

Părăsind raionul Curtea de Argeş aşa de variat şi de bogat în creaţii folclorice [2], o altă formulă de teatru popular o întîlnim de data aceasta în raionul Potcoava la Coloneşti, în complexul spectacologic din jocul « Căluşarilor » [3].

Intervenţia în joc a două personaje (mutul şi soţia acestuia) comic costumate, cu măşti confecţionate din carton, strident vopsite, cu peruci grosolan lucrate şi cu recuzită sumară dă naştere la momente de teatru improvizat.

Prin mijloace de parodie groasă şi de pantomimă rudimentară cele două personaje satirizează pe rînd, mentalitatea bărbatului gelos, practicile preotului, uşurinţa femeii şi alte asemenea slăbiciuni mai grave sau mai inofensive, în hazul general al sătenilor.

Fireşte, faţă de echipele de amatori ale teatrului religios cum sînt Irozii de exemplu, aceste foarte timide formaţii de teatru popular nu par a avea prin ele însele o valoare deosebită. Ele conţin însă în germene premisele de dezvoltare generală a fenomenului de dramă populară şi în cadrul acestui gen, au meritul de a fi contribuit la procesul de înfiripare a primelor forme constituite de teatru popular romînesc.

★

Principalele manifestări urmărite de echipa care s-a deplasat în Transilvania [4] au fost: nunta, înmormîntarea şi priveghiul, unele obiceiuri de Crăciun (Capra sau Turca, Cerbul, Viflaimul sau Irozii), strigătura peste sat, unele obiceiuri de muncă (ieşirea la ţarină sau cununa grîului), bocete şi cîntece de mort. În mai toate aceste manifestări s-a putut semnala existenţa unor elemente contingente cu teatrul ca: text dramatic fix (ca în cazul Viflaimului) sau simplu dialog, uneori fix, alteori improvizat (ca în unele din momentele nunţii, cum ar fi tîrguitul miresei, chiuitura găinii şi a dîrloiului) [5]; unele personaje obligatorii (chemătorii la nuntă şi vornicul, personajele din Irozii) şi altele ocazionale (feciorii care formează « banda » la Turcă şi la Cerb, şi care pot fi 7—8—10—15, spre deosebire de cele cîteva figuri, absolut necesare, ca blojul, cel ce zice din Trişcă — zicălaşul [6]), elemente de costum, recuzită şi machiaj (prezente în aproape toate feno-

---

[1] Informatori: Rădulescu Ion 65 ani, cioban, com. Brăteşti, Gavril Simionescu, 47 ani, com. Albeşti, Cîndea Ioan 55 ani, preot, com. Stăneşti, State Floarea 45 ani, învăţător, com. Galeş.

[2] S-au strins nenumărate balade şi cîntece de haiducie şi de dor din această regiune. Notăm două dintre cele mai inspirate: « Balada de pe vîrful Urianul » (muzică şi versuri de Nae Ticău din comuna Doineşti) şi cîntecul haiducesc « Haiducul Popa Ghiţă Cătănuţă ». Informatori: Grigore Nica 83 ani, olar com. Vîlsăneşti şi Moisescu Gh. 93 ani, cioban, com. Vîlsăneşti.

[3] Informatori: Ilie Marin 80 ani, agricultor, Miu Dumitru 62 ani, cobzar, Ion Alexandru 54 ani, agricultor, com. Coloneşti.

[4] Din echipă au făcut parte şi studenţii teatrologi: Cazaban Jean, Dovides Eugenia, Enăşescu Zinel, Tiron Irina, Ioan Angela (anul V teatrologie) şi Stejar Sergiu (anul V operatorie). S-au făcut culegeri în următoarele comune, sate sau cătune: Deda, Bistra, Filea, Sebeş, Petriş, Morăreni, Maioreşti, Ruşii Munţi, Dumbrava, Vătava, Ripa de jos, Monor, Gledin, Ibăneşti, Hodac, Toaca, Orşova (din raioanele Topliţa şi Reghin, Regiunea Autonomă Maghiară); Sarmizegetusa, Clopotiva, Păucineşti, Breazova, Peşteana, Hobiţa, Toteşti, Piclişa, Hăţegel, Reia, Demsuşi (raionul Haţeg regiunea Hunedoara); Săliştea de Sus, Săcel, Dragomireşti, Cuhea, Ieud (raionul Vişeu, regiunea Baia Mare).

[5] Dîrloiu = o bucată de pîine înfiptă în două beţe, decorată cu bucăţele de hîrtie colorată, pe care se pune capul găinii cu o ţigară în cioc. Naşa face dîrloiul şi-l dă strigătoarei sale pentru ca aceasta să-l înapoieze femeii care a zis strigătura găinii.

[6] Cu Turca merg trei persoane obligatorii: cel ce o poartă şi o joacă, blojul sau ţiganul (mînjit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

menele); în fine, preocupări evidente de punere în scenă (ca în Viflaim, unde o persoană se ocupă special de alegerea actorilor, repartizarea rolurilor, repetiţii etc.), sau o regie foarte primitivă (ca la nuntă, unde vornicul — starostea — are misiunea unui fel de maestru de ceremonii).

Urmărind aceste fenomene în trei regiuni diferite din Transilvania, s-a putut observa prezenţa unor elemente comune, chiar atunci cînd e vorba de sate situate la sute de kilometri depărtare. Aşa de pildă, momentul numit « Jocul miresei » sau « al Conciului », în care nuntaşii joacă mireasa, şi-i dau bani, este acelaşi în unele sate din Regiunea Autonomă Maghiară şi în cele din Hunedoara şi Maramureş. Momentul chematului la nuntă, Jocul steagului, Chiuitura găinii, sînt aproape identice în toate cele trei regiuni. Priveghiul la mort se face peste tot la fel. Bătrînii joacă « în cărţi », iar tinerii se distrează cu fel de fel de jocuri care produc hazul. « De-a purecele », « De-a fîntîna », « Aţele », « Ineluşul », « Calul », « Unde ouă pasărea » sînt jocuri cunoscute peste tot.

Cel mai interesant este « Calul ». Doi oameni stînd spate la spate, aplecaţi, fac un cal. Ca să nu fie văzuţi, se acoperă cu o pătură. Cel din faţă ţine în mînă o bîtă, iar în vîrful bîtei se află o oală de lut. Peste oală se trage o mînecă de haină, imitînd astfel capul calului. Cel din spate ţine o mătură, pe care o mişcă în chip de coadă. Deasupra lor, călare, se află un om prost îmbrăcat, dat pe faţă cu funingine sau cărbune, ca să nu fie recunoscut. El ţine în gură o bucăţică de lemn ca să-şi schimbe vocea cînd vorbeşte. « Calul » intră în casă şi are loc următorul dialog care se înfiripă spontan:

Stăpînul calului: — Bună sara!
Unul răspunde: — Să trăieşti!
Un cumpărător: — Unde ai plecat, băiete?
Stăpînul: — Am plecat să vînd calul.
Cumpărătorul: — Ce ceri pe el?
Stăpînul: — Dă-mi o mie (sau două, sau o sută, după cum sînt preţurile).
Cumpărătorul: — Nu-ţi dau o mie.
Stăpînul: — Nu-l dau cu o mie, numai cu nouă sute.
Cumpărătorul: — Nu-ţi dau nouă sute.
Stăpînul: — Nu-l dau cu nouă sute, numai cu opt sute.

Dialogul continuă astfel, stăpînul scăzînd într-una preţul calului. Cînd ajunge la o sută de lei, sau la o sumă mai mică, se răzgîndeşte şi enervat zice: « Decît să ţi-l dau cu atît, mai bine-l omor », şi-i dă cu bîta în cap. Oala se sparge şi, cal şi călăreţ, ies afară spre rîsul celor de faţă [1].

Alte producţii populare sînt specifice numai anumitor regiuni. Viflaimul, de exemplu, se întîlneşte foarte mult în Maramureş, puţin de tot în Hunedoara şi aproape de loc în Reg. Autonomă Maghiară. Cununa grîului (obicei care are loc la secerat) e foarte cunoscută în Reg. Autonomă Maghiară şi Hunedoara, dar e cu totul ignorată în Maramureş. Explicaţia constă, credem, în faptul că, în această regiune muntoasă prin excelenţă, nu se cultivă grîul, deci seceratul e un moment inexistent în muncile localnicilor. Neexistînd momentul de muncă e normal că nu poate exista un obicei legat de el. De altfel nici în regiunile Autonomă Maghiară şi Hunedoara nu s-a mai făcut Cununa grîului (sau a cîmpului) în ultimii ani.

Se mai constată şi deosebiri de terminologie de la o regiune la alta. Astfel, chematul la nuntă îl fac « chemătorii » sau « givărul », în Reg. Autonomă Maghiară şi « otfelul » în Hunedoara. Obiceiul cunoscut sub numele de «Capra» în Muntenia, e răspîndit în Transilvania sub numele de « Capra », « Turca » sau « Ţurca ». Botul caprei, din care clămpăne cel ce o joacă, se cheamă « clonţ » în Reg. Autonomă Maghiară şi « fleţşe » în Hunedoara.

Unele texte sînt extrem de interesante şi din punct de vedere lingvistic. Ele conservă elemente arhaice în vocabular, dar mai ales în morfologie. Prezenţa unor forme de infinitiv lung, în locul imperfectului, precum şi a unor desinenţe infinitivale la substantive, vorbeşte nu numai despre vechimea limbii, ci şi a colindei respective. Iată, pentru exemplificare, un fragment din colinda cerbului, aşa cum se cîntă şi astăzi, în com. Clopotiva de sub Muntele Retezat. Întors de la vînătoare, un tînăr află de la sora sa că cerbul, « cu coarne împungătoare şi urechi auzitoare », a pătruns în sat. Pe loc tînărul îşi strînge cîinii şi porneşte pe urmele cerbului.

« Mirel [2] dacă-n d-auzere,
Junelu-i bunu,
Armele şi le-ncingere.

pe faţă cu cărbune şi îmbrăcat cu haine proaste; el e acela care joacă şi spune colinda) şi unul care cîntă din trişcă (fluier). Acesta e numit zicălaşul.

[1] Cules de la Margău Ianoş, 52 ani, com. Clopotiva, raionul Haţeg, regiunea Hunedoara.
[2] Mirel = june vrednic, viteaz, iscusit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Haităi[1] *buni că el îşi luare,*
Junelu-i bunu.
Capăii bat coastălere,
Vijlele[2] *prihodiştele*[3].
Şi-mi ieşi în dealu-ăl mare.
Supt un spinu înfloritu,
Găsi cerbu adormitu.
Băgă mina-n pozonaru,
Scoase d-arcul să-l săgete »[4]
etc.

Semnalăm, în încheiere, interesul mare pe care oamenii îl poartă obiceiurilor, tradiţiilor şi jocurilor. Circulaţia, în raioanele Topliţa-Reghin, a unei culegeri[5] are un imens rol în păstrarea — în scris — a minunatelor oraţii de nuntă. Comparînd textele publicate în pomenita culegere, cu cele strînse acum am constatat apariţia unor versuri noi, în legătură cu schimbările petrecute în vremea din urmă. Cartea serveşte celor care vor să se pregătească în mod deosebit pentru a fi vornici la nuntă, sau femeilor care « strigă găina ». Este, vorba lui Anton Pan, o culegere de texte « de la lume adunate şi-napoi la lume date ».

Cercetările noastre actuale asupra folclorului, chiar pe locuri bătute de alţii înainte cu ani sau zeci de ani, sînt necesare atît prin faptele noi pe care le dau la lumină, cît mai cu seamă prin aceea că nu se opresc numai la aspectul literar al problemei, ci urmăresc şi latura teatrală, spectacologică a unora din obiceiurile şi creaţiile populare.

LETIŢIA GÎTZĂ ŞI MIHAIL FLOREA

---

[1] Haităi = copoi.

[2] Vijle = copoi mici, care miros vinatul.

[3] Prihodişte = coastă rîpoasă.

[4] Cules dela Margău Ianoş.

[5] Eugen Nicoară, *Murăş, Murăş, apă bună*, Reghin, 1936.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

JULIUS BIELZ

La 9 iunie 1958 s-a stins din viață, la Sibiu, Julius Bielz, al cărui nume a fost strîns legat timp de o jumătate de veac de viața culturală și artistică a Transilvaniei și în mod special de cea a Sibiului. Născut la 18 martie 1884 în satul Orlat din apropierea Sibiului, Julius Bielz descindea dintr-o familie originară din Austria și stabilită la Sibiu la începutul secolului al XIX-lea. Studiile secundare le-a făcut la Liceul evanghelic din Sibiu pe care l-a absolvit în anul 1902. Între anii 1902—1907 a urmat cursurile Facultății de drept din Cluj unde și-a luat și doctoratul. Apoi a făcut studii în Germania, la München și Berlin.

În 1927 este numit custode la Muzeul Brukenthal. Din acel an pînă în clipa morții sale Julius Bielz și-a pus toate cunoștințele și puterea sa de muncă în serviciul vechiului muzeu sibian. În această calitate el a desfășurat o bogată și rodnică activitate ale cărei multiple aspecte se împleteau în jurul unei trăsături dominante a firii sale: dragostea de frumos. Pasionat colecționar, la care siguranța gustului și puterea selectivă se îmbinau cu o vastă erudiție, Julius Bielz a alcătuit în decursul anilor o admirabilă colecție. Adînc cunoscător al artei europene și al complicatelor probleme pe care le pune istoria artei în Transilvania, el a organizat și a condus secția de artă a Muzeului Brukenthal pînă la sfîrșitul vieții sale.

Julius Bielz nu a fost însă numai un colecționar îndrăgostit de lucrările frumoase, fie ele cărți în ediții rare, mobile lucrate cu artă, tablouri, gravuri sau vechi bijuterii săsești. El s-a străduit să descifreze și să înțeleagă viața lor trecută, cercetînd cu aceeași pasiune documentele istoriei transilvane. Din această muncă de cercetare s-au născut cele peste o sută de titluri de lucrări de specialitate, caracterizate prin finețea spiritului de observație, prin logica expunerii și prin precizia stilului.

Vechi prieten și colaborator al academicianului G. Oprescu, pe care l-a și însoțit în cercetările sale despre bisericile cetăți, Julius Bielz a fost chemat să lucreze începînd cu anul 1950 în cadrul Institutului de istoria

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

artei al Academiei R.P.R. Colaborînd la lucrările secției de artă populară, Julius Bielz, la o vîrstă care ar fi impus unele griji pentru sănătate, a pornit să cerceteze satele săsești pentru a studia sistematic arta populară. Membrii secției de artă populară l-au văzut printre ei în atîtea și atîtea rînduri, mergînd pe jos în lungi drumuri în pas cu tinerii și înfruntînd rigorile cercetării pe teren în satele din munții Sibiului sau în cele de pe dealurile Bistriței și Sighișoarei. Rod al acestor cercetări au fost o serie de articole și studiile *Arta aurarilor saşi din Transilvania* și *Portul popular al saşilor din Transilvania*. În ultimii ani Julius Bielz a fost și colaborator al secției de științe sociale a Filialei de la Cluj a Academiei R.P.R. În toate aceste activități Julius Bielz a adus aportul său de cercetător științific, contribuind la strîngerea relațiilor frățești dintre poporul romîn și minoritatea săsească din Transilvania. Pentru munca și meritele sale i s-a acordat Ordinul Muncii.

Julius Bielz va rămîne în amintirea tuturor celor ce l-au cunoscut ca o imagine a vieții senine de muncă și dragoste pentru arta trecutului, îmbogățind cu noi lumini vechea tradiție de cultură a cetății Sibiului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ION BREAZU

La 11 mai a.c. a încetat din viață Ion Breazu, șef al Catedrei de literatură romînă de la Universitatea Victor Babeș din Cluj, șef al Colectivului de istorie literară și folclor al filialei Cluj a Academiei R.P.R., membru în Comitetul de redacție al revistei « Studii și cercetări de istoria artei ».

Unul dintre cei mai activi oameni de cultură ai Clujului, profesorul Ion Breazu și-a dedicat întreaga sa putere de muncă studierii problemelor culturii romînești din Ardeal. Urmărirea caracterului popular al literaturii și culturii ardelene, preocuparea constantă, străină de orice atitudine șovină, de a studia relațiile romîno-maghiare și romîno-săsești, conștiința unității culturii romînești, în sfîrșit convingerea că arta însemnează în primul rînd misiune socială, iată fundamentele teoretice ale tuturor cercetărilor sale. Ion Breazu a desfășurat o vastă muncă de cercetare bibliografică și arhivistică, întreprinsă în vederea elaborării unei istorii a dezvoltării culturii și literaturii romînești din Ardeal, din păcate rămasă neredactată în ansamblu. Comunicări și articole în reviste de specialitate, în publicațiile academice pregăteau acest studiu de sinteză, din care teatrul și problemele sale nu lipseau. Ion Breazu, pe lîngă multe alte lucrări, este autorul unei schițe de istorie a teatrului romînesc în Transilvania pînă în 1918, al unui studiu de informații despre itinerariul lui Matei Millo prin Ardeal; capitolul Gheorghe Bariț și mișcarea teatrală romînească din Transilvania, publicat în nr. 1—2, 1956, al revistei noastre, prezintă critic un fragment din activitatea acestui mare om de cultură ardelean.

Moartea lui Ion Breazu este o grea pierdere pentru istoria culturii romînești, care se va resimți de lipsa muncii sale de cercetare, pătrunzătoare și pasionată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 20

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro